Paul Cezan

保罗·塞尚传

COAY Books

目录
Content

- 编辑推荐
- 作者简介
- 精彩看点
- 内容介绍
- 名家评论
- 代译序：石头开花与策兰之死（1）
- 代译序：石头开花与策兰之死（2）
- 代译序：石头开花与策兰之死（3）
- 代译序：石头开花与策兰之死（4）
- 代译序：石头开花与策兰之死（5）
- 代译序：石头开花与策兰之死（6）
- 代译序：石头开花与策兰之死（7）
- 代译序：石头开花与策兰之死（8）
- 代译序：石头开花与策兰之死（9）
- 代译序：石头开花与策兰之死（10）
- 代译序：石头开花与策兰之死（11）
- 代译序：石头开花与策兰之死（12）
- 代译序：石头开花与策兰之死（13）
- 代译序：石头开花与策兰之死（14）
- 代译序：石头开花与策兰之死（15）
- 代译序：石头开花与策兰之死（16）
- 代译序：石头开花与策兰之死（17）
- 代译序：石头开花与策兰之死（18）
- 代译序：石头开花与策兰之死（19）
- 代译序：石头开花与策兰之死（20）
- 代译序：石头开花与策兰之死（21）
- 代译序：石头开花与策兰之死（22）
- 代译序：石头开花与策兰之死（23）
- 引言（1）
- 引言（2）

- 引言（3）
- 失丧与母语（1）
- 失丧与母语（2）
- 失丧与母语（3）
- 失丧与母语（4）
- 失丧与母语（5）
- 失丧与母语（6）
- 失丧与母语（7）
- 失丧与母语（8）
- 失丧与母语（9）
- 失丧与母语（10）
- 失丧与母语（11）
- 失丧与母语（12）
- 失丧与母语（13）
- 奥斯维辛之后的赋格曲（1）
- 奥斯维辛之后的赋格曲（2）
- 奥斯维辛之后的赋格曲（3）
- 奥斯维辛之后的赋格曲（4）
- 奥斯维辛之后的赋格曲（5）
- 奥斯维辛之后的赋格曲（6）
- 奥斯维辛之后的赋格曲（7）
- 奥斯维辛之后的赋格曲（8）
- 奥斯维辛之后的赋格曲（9）
- 奥斯维辛之后的赋格曲（10）
- 奥斯维辛之后的赋格曲（11）
- 奥斯维辛之后的赋格曲（12）
- 奥斯维辛之后的赋格曲（13）
- 奥斯维辛之后的赋格曲（14）
- 奥斯维辛之后的赋格曲（15）
- 荒野歌声（1）
- 荒野歌声（2）
- 荒野歌声（3）
- 荒野歌声（4）
- 荒野歌声（5）
- 荒野歌声（6）
- 荒野歌声（7）

- 荒野歌声（8）
- 荒野歌声（9）
- 荒野歌声（10）
- 荒野歌声（11）
- 荒野歌声（12）
- 流亡中的“德语”作家（1）
- 流亡中的“德语”作家（2）
- 流亡中的“德语”作家（3）
- 流亡中的“德语”作家（4）
- 流亡中的“德语”作家（5）
- 流亡中的“德语”作家（6）
- 流亡中的“德语”作家（7）
- 流亡中的“德语”作家（8）
- 流亡中的“德语”作家（9）
- 流亡中的“德语”作家（10）
- 流亡中的“德语”作家（11）
- 流亡中的“德语”作家（12）
- 流亡中的“德语”作家（13）
- 流亡中的“德语”作家（14）

编辑推荐

编辑推荐

保罗?策兰是饮誉世界诗坛的奇迹：生于罗马尼亚，逗留奥地利，逃离奥斯维辛，隐居巴黎，寻找耶路撒冷，自沉塞纳河……

以敌人的语言写作，强力篡改德意志语言的生态密码，呈现犹太人的精神流亡史。

作者简介

作者简介

保罗·策兰（Paul Celan，1920-1970），二战后影响最大的德语诗人。生于一个讲德语的犹太血统家庭。

1942年，父母相继惨死在纳粹集中营，策兰在朋友的掩护下幸免于难。

1948年，策兰定居巴黎，以《死亡赋格》一诗震动德语诗坛，使德国诗歌发出最有力和最有革新精神的呼声。他的诗集主要有《骨灰瓮里倒出来的沙》、《罂粟与回忆》、《语言的栅栏》、《呼吸的转折》、《光的力量》等。

1960年获德语文学最高奖--毕希纳奖。1970年4月，投塞纳河自溺身亡。

精彩看点

精彩看点

二战后德语诗坛最具传奇色彩的伟大诗人！

本书荣获：

·美国书评家协会提名奖

·被英国《泰晤士报》及美国《费城询问者报》评选为最佳图书

·入围美国现代语言协会举办的第27届詹姆斯鲁塞尔洛威尔年度奖

内容介绍

内容介绍

本书是第一部关于二战后最著名的诗人保罗•策兰的评传。讲述了策兰的生平，提供了其多件诗作的新译，披露了许多鲜为人知的背景，探索了诗人的人生经历与其诗歌创作之间的联系。

名家评论

名家评论

资料翔实、理解透彻、令人欣羡……分析明智、陈述直截了当……约翰·费尔斯坦纳的观察与对诗文的圆熟翻译……为希望理解这位诗人的读者提供了巨大帮助

--《纽约时报书评》

费尔斯坦纳指导我们更仔细地关注我们这个时代极其严肃和极有价值的一位诗人。

--《华盛顿邮报》图书世界副刊

由于这本书，策兰的风采重见天日，他的沉默化成言语。这不仅是一本倾心之作，也是一曲激情表演。

--《洛杉矶时报》

策兰的诗文用词节俭、如同谜面。这本姗姗来迟的研究作品为我们提供了破解谜面所需的丰富的传记材料。

--《纽约客》

费尔斯坦纳行文清晰，透出博学、沉稳与智慧……他的翻译极注重策兰深奥内省的诗文里数不尽的细微玄妙之处。

--《伦敦时报》

费尔斯坦纳的这本书，无论在哪个层面上说都是无与伦比的。策兰是我们这个动荡时代最优秀和最感人的一位犹太诗人，对于有兴趣了解这位诗人的读者来说，这本传记实为必读之书。

--[1986年诺贝尔和平奖得主、美国作家] Elie Wiesel

人们对这本书的期待历时已久，而且不无道理。这是到目前为止进入策兰世界的最佳路径。

--《泰晤士报》文学副刊

策兰的诗需要我们用一生来研读。它要求的是忠诚和耐性，是一种“不为人知的秘密的爱”。它要求我们不断回到策兰所特有的那种不

可转译的词语的黑暗中，直到有一天它被照亮，或被我们更深刻地领悟。

--著名诗人 王家新

代译序：石头开花与策兰之死（1）

石头开花与策兰之死

--《保罗• 策兰传》代译序

李　斯

策兰作为诗人，在中国为人了解也有不少年头了，分别有钱春绮、王家新和张枣等人的译作，诗人北岛对策兰的某些评论也是相当精准和有见地的，比如他说，策兰的诗“越来越短，越来越破碎，越来越抽象。每个词孤立无援，往往只指向自身……对抒情性回声的压抑，对拆解词义的热衷，使他慢慢关上对话之门……也许是内心创伤所致，驱使他在语言之途走得更远，远到黑暗的中心，直到我们看不见他的身影。”①北岛在《收获》杂志上分 0 节连载的文章，虽然大部分取自斯坦福大学讲授英语及犹太研究课程的约翰• 费尔斯坦纳所著《保罗• 策兰评传》一书②，但他对于几位中译者译文的评价及对策兰某些诗的理解，还是能见出这位诗人对策兰诗歌的洞察力的。这种虽然基于有限资料但又透露出敏锐洞察力的评介，还见诸许多网友或其他诗歌爱好者的评论中。如福建网友Isaiah 说：“他用投入其中的方式，将‘死亡’与‘黑暗’重新带回人间，以期生活可以真正开始的可能。”③虽然在同一篇文章里，该文又说策兰

“用同样坚硬的沉郁痛楚，回应了阿多诺的呐喊”，因而与事实有很大出入（后文将说明阿多诺与策兰的关系），但对策兰以死亡与黑暗的形象“投入”的理解的确是相当有判断力的。另一位网友宋烈毅的评论切入策兰的语言风格：

言说那不可言说之物，必然导致对语言的逼迫。这种逼迫，表现为诗歌语言的一种加强的诗意，需要诗人进行克制而轻盈的把握。诗歌的语言一直就在H• 奥特所说的“日常语言的彼岸”，那是一种令人震惊的

“真实”。策兰的这种“别具一格的言说”使得他的诗歌语言内省、沉郁、自我约束，但这也就有可能被人们误读为一种语言的苍白。④

“河边草”对策兰不同时期的诗歌特色做了相当精辟的分析，说他早期的诗

① 北岛：《策兰：是石头要开花的时候了》，老船转引自《收获》2004 年第4 期，天涯诗会，http://cache.tianya.cn/pub/c/poem/1/126284.16.shtml.

② John Felstiner， Paul Celan: Poet， Survivor， Jew， New Haven and London: Yale University Press， 1995.

③ Isaiah：《风中的掘井者》，douban.com，http://www.douban.com/group/topic/1308541/.

④ 宋烈毅：《秘密的容器--读策兰诗歌》，douban.com，http://www.douban.com/group/topic/1042052/.

歌“句法和语法符合规范，承袭古希腊的诗韵……诗句大多由流畅的、音乐性强的长句构成……隐喻较为明晰，图像十分丰富，德国浪漫主义和法国超现实主义的影响尤其明显”①，这正是他以“死亡赋格”为最高成就的早期诗歌的特色。“回归水”在《以遗言的方式--保罗• 策兰的幸存》一文中揭示了许多人没有看出来的策兰对于“人类理性的莫大怀疑”和“上帝存在的深刻拷问”，策兰对理性与基督教（甚至犹太教）的双向否定，毕竟是其最后极其深刻的一个死因。“意志死死压着的尖锐的绝望与屈辱，已经不可避免地成为他审视的一个宏大背景，他用词语搭建起一种向度，一种对语言的超越，成为了他态度的一部分，更多的则呈现为一种对于上帝的对抗。”②对策兰精神境地如此细致的观察与体谅，足见作者的诗性天赋。诗人王家新也是较早翻译策兰诗歌的中译者之一，虽然他译的策兰诗歌有许多不尽如人意之处（其中许多是翻译策兰诗歌时无法避免的），但他对策兰的“言语”困境甚至“生”的困境的理解，的确是许多人都不及的。在《一种绝望背景下的希望》一文中③，他提及策兰后期极力“回避”并

努力伸及言语内核的原因：“布莱希特式的社会讽喻诗歌往往过于简单、廉价，早期诗中惯用的生与死、光明与黑暗的辩证修辞也日益显得表面化和模式化……对于语言表达和公众趣味的不信任，使他倾向于成为一个‘哑巴’……”诗人成名的痛苦之一是被人“标签化”，而他又“他不想让个人成为历史的廉价的牺牲品……不希望以苦难的渲染来吸引人们的同情”，这就部分地解释了人们后来看到的策兰的诗为何是些“极度浓缩、不知所云的诗歌文本”并“伴随着来自社会甚至文学界的不理解和责难”，“在此意义上，策兰自始至终仍是一位顶着死亡和暴力写作的诗人。”

代译序：石头开花与策兰之死（2）

《同济大学学报》（社会科学版）也有多篇文章论及策兰诗歌艺术及主题，如《用优美的形式描述丑恶的事实--保尔• 策兰《死亡赋格》分析》④、《穿越死亡的恋情--保尔• 策兰情诗研究》⑤，还有众多文章论及策兰作品的犹太意识。诗人

① 河边草："保尔• 策兰《死亡赋格分析》"，左后卫转贴于"左后卫书房"， http://sh.netsh.com/bbs/19820/myboard. html.

② 回归水：《以遗言的方式--保罗• 策兰的幸存》，转引自"书写的共同体"， http://www.chineseren.org:8002/ viewthread.php?tid=109.

③ 王家新：《一种绝望背景下的希望》，原载《书城》2003 年第 2 期，转引自"理想藏书"，http://www.lxbook.

org/zjzp/german/g_043.htm.

④ 吴建广：《用优美的形式描述丑恶的事实--保尔• 策兰<死亡赋格> 分析》，《同济大学学报》（社会科学版），

2005 年02 期。

⑤ 吴建广：《穿越死亡的恋情--保尔• 策兰情诗研究》，《同济大学学报》（社会科学版），2006 年06 期。

北岛和王家新还就策兰诗的翻译有过一番争执①，这些争执有些是有道理的，有些两个人都错了，但对于读者来说，倒是增添了理解策兰诗歌的另一个维度，益多而害少。

然而，尽管策兰晚期诗歌抵抗翻译，也极力避免别人的误读，但是，诗歌之发表，毕竟不是诗人一己之事，一旦付诸纸面，从哪个角度来理解，毕竟已经不是诗人自己能够把持的了。诗要读，毕竟就少不了读者各自的理解。从策兰作为德语犹太作家和翻译家、诗人的精神构成、他流亡欧洲的身世和他对诗歌艺术本身的探索途径几方面

看，虽然“是石头愿意开花的时候了”，但石头却没有开花，所以策兰必死。

1. 来自神与人两个向度的“石头的逼迫”

策兰的出生地，切尔诺维兹，几乎就是他作为一位德语犹太诗人的宿命象征。那是奥斯曼帝国东端布科维纳的历史名城，而这个西方人向来称为土耳其帝国的奥斯曼帝国，在从 299 年至公元 922 年长达6个世纪的时期内一直是东西方的交通枢纽，包括犹太人、阿拉伯人、阿卡得人和腓尼基人在内的闪族就活动在这个语言混杂（曾流行于这个地区的意第绪语是中世纪日耳曼方言、希伯来语、阿拉姆语和各种斯拉夫语、古法语及古意大利语的综合）、融合了日耳曼和犹太及波希米亚多重文化的地区。像这个创造了以犹太教为象征的惊人的超验世界观、以卡巴拉奥秘为象征的智慧传统以及从古至今流浪于旷野的总体上不妨称为“被掳掠文明”的种族自身的命运一样，切尔诺维兹的归属在历史上也是数易其手，尤其是20 世纪以来。作为“哈布斯堡王朝遗腹子”的策兰出生前不久，该地就随哈布斯堡王朝的覆灭而划归罗马尼亚， 940 年二战初期落入前苏联之手，立即又被德军占领，随即又在苏军占领后成为现今乌克兰的一部分。这样，策兰被视为罗马尼亚犹太人、奥地利诗人、乌克兰作家也就各有道理，正如他生长于斯、混杂多变的文化背景和父母双方给予他的矛盾教养：作为犹太复国主义者的父亲要灌输希伯来传统，而母亲则要在儿子的意识里培植日耳曼贵族精神。从切尔诺维兹到布加勒斯特，从布勒斯特到维也纳，再到巴黎，到弗莱堡，到耶路撒冷和特拉维夫，最后返回巴黎，纵身跃入塞纳河，这一条悲剧性的人生之旅和颠簸的精神流亡线路图，无疑是集于他一身的众多犹太艺术家的悲惨结局的真实写照。

代译序：石头开花与策兰之死（3）

① 王家新：《隐藏或保密了什么：对北岛的回答》，转引自“丑石诗歌网”--平行网刊总03 期2004 年第03 期，http://www.choushi.com/html/2004/10/20041010070830-1.htm.

流亡欧洲的犹太人，他们的悲惨命运在二战时期达到高峰，这个为世上众多民族所嫌弃、驱逐和追打的一群人，在集中营被裸身赶进毒气室的那一刻，在他们因窒息的痛苦而紧扣住天花板和门板的那一刻，毕竟会发出多少约伯一样的质疑与呼喊！策兰希望利用语言消解已经被剥光的生存意义，竟然必须要在河水里以死亡的形式来探索隐藏于沉沉黑暗中的“真实”，这又是多么让人心酸而又具讽刺意味的画面！

圣经透露出来的、从亚伯拉罕到所罗门的希伯来民族的历史，是一部被异族掳掠和自我放逐的历史，虽然其间英雄辈出，终究因为屡屡背叛上帝而不断遭到神的惩罚。正如司提反在《新约• 使徒行传》第7 章里对犹太人的指控：犹太人的祖先迫害并残杀上帝派来的先知，又杀害拿撒勒的耶稣因而再次背叛信仰。旧约的全部历史，亦可视为犹太人不断背离神，遭受神的惩罚，被交到敌族之手，又自我悔悟，重获神拯救的历史。神通过他亲自拣选的这个民族来磨炼以色列人的信仰，也通过这段人间的历史显现自身。这个特殊民族的诞生和成长，及其衰落、不幸以及现在还看不到尽头的旷日持久的磨难，却并没有阻断其对美好生活的追求。正是在这样一个深重的信仰与历史背景之下，策兰展开了属于他自己的独特的精神之旅与灵魂探险，生发出20 世纪文学史上一朵壮丽动人的奇葩。他对希伯来传统寄予灵魂的依靠，希望犹太人的神能继续关照这一精心拣选出来的民族，却又因为至少是他本人体验到的现世的疑惑--表现为犹太人的神（“谁也不是者”）时常的不在场--而不时爆发出惊人的渎神之语。这种矛盾的心态，在他与犹太裔欧洲学者、哲学家、希伯来神秘家等人

的接触与交往中越发突出（也许只有奥斯普• 曼杰尔斯塔姆和奈莉• 萨克思是两个明显的例外），在与海德格尔这样一位倾其毕生精力研究生存之真髓的德国哲学家这里，则形成了无法逾越的精神与心灵鸿沟（可以毫不夸张和负责任地说，纳粹党员海德格尔以及海德格尔所代表的一批纳粹知识分子①拒不收回成见的行为，是策兰的重要死因之一）。

在基督教世界里接连发生、并且由基督教国家挑起的两次世界大战，对任何一位知识分子，对任何一位基督徒，都应该是一场严重的信仰挑战：对前者，自然世界的公义由此画上问号，希腊哲学家阿纳克西曼德在基督教诞生以前既已庄严宣告的“宇宙的公义之火”兴许从来都不曾燃烧过；而对后者，面对数以千万计的无辜生灵惨遭涂炭的末日情景，神的公义或救恩的缺席必须以具备说服力的

① 笔者与伯明翰大学宗教与神学系主任、德裔神学家沃纳• 尤斯朵夫教授的谈话，印证了这样一个判断：纳粹初期得逞，与德国知识界的支持密不可分。

理论详加解释。希特勒之于犹太人，乃是纳粹针对全世界的象征，人类历史上爆发的这场惊天巨变，竟然必须以人类付出最大数量的士兵生命，汇成最大规模的战争血河来平息，不仅如此，人类经营数千年的宗教伦理，亦经受了最为严峻的考验。这一切，作为受害的犹太种族的一员，又作为在基督教世界里流亡的诗人保罗• 策兰来说，除了接连不断的渎神言论，除了去精神病院寻找物理或化学的救赎，除了向母亲亡灵发出呼召，除了对奈莉这位仅存的“大姐”哭诉，除了在荷尔德林的传记里寻找慰藉，除了站在阿波利奈尔曾歌咏过的米拉波桥上面对着

代译序：石头开花与策兰之死（4）

“残酷的四月”里的塞纳河水胡思乱想，除了在能阻止呼吸、却又开通由此岸通向彼岸的河水里寻找“语词的意义”之外，难道还有其他的途径躲避这难予解释的世界？在此重新回顾北岛先生与王家新先生的争论，公平地说，北岛对策兰的理解远胜于后者。面对神的救恩的缺席（或策兰所理解的神的不在场），策兰只有一死：“决意盲目，决意残跛--源自深处的网中之鱼浮沫般涌向这张嘴，这同时天堂堕入蜡样的海，并在远处，如同蜡烛残头，闪出微光”。①

石头、石版、石，这是策兰中后期诗歌里反复出现的几个重要意象之一，从具体而微的石头到抽象冷峻的石，反映出他的诗风从早年讲求格律、韵脚到晚年干涩失血、玄奥难解、语义坍缩的巨变，也正是他对犹太意识和人类生存意义的理解不断深化和走向绝望的印证。那么，石的意象与一个民族的命运以及他的语词哲学实践到底如何勾连在一起呢？起先，有摩西的两块石版，那是上帝与犹太民族立约的铁石见证，神给以色列的一切特别的律法，全都写在上面。②以色列2支派的名字，也都按照上帝的吩咐刻在两块宝石上，作为神与以色列立约的纪念。③先知约书亚率众抬约柜过约旦河，“约旦河的水就断绝了”，约书亚在吉甲立石柱，向犹太人的子孙见证耶和华神行奇迹引领以色列的众人前往应许之地，

“要使地上万民都知道，耶和华的手大有能力，也要使你们永远敬畏耶和华你们的神。”④这位神“作为完全，他所行的无不公平，是诚实无伪的神”，他使雅各“从磐石中咂蜜，从坚石中吸油”，因他自身即是“磐石”，“他要伸他仆人流血的冤，报应他的敌人，洁净他的地，救赎他的百姓。”⑤“他必像日出的晨光，如无云的

① John Felstiner， Paul Celan: Poet，Survivor，Jew，New Haven and London，Yale University Press，1995. P85.

② 《旧约• 出埃及记》第34 章第4 节：“摩西就凿出两块石版，和先前的一样。清晨起来，照耶和华所吩咐的上西奈山去，手里拿着两块石版。”

③ 《旧约• 出埃及记》第28 章。

④ 《旧约• 约书亚记》第4 章。

⑤ 《旧约• 申命记》第32 章、《旧约• 出埃及记》第17 章。

清晨，雨后的晴光，使地发生嫩草”①，他赋予摩西大能力，让他以杖击石，“水就从磐石流出，给会众和他们的牲畜喝。”②以色列的英雄大卫因神的救助而脱离扫罗之手，不是也在那里高呼：“我的神，我的磐石，我所投靠的。他是我的盾牌，是拯救我的角，是我的高台，是我的避难所。我的救主啊，你是救我脱离强暴的”吗？③因神向以色列许诺过：“你这受困苦被风飘荡不得安慰的人哪，我必以彩色安置你的石头，以蓝宝石立定你的根基。”④“要亲自雕刻这石头，并要在一日之间，除掉这地的罪孽”⑤，保证“我在锡安放一块石头，作为根基，是试验过的石头，是稳固根基，宝贵的房角石，信靠的人必不着急。”到新约里，又说犹太人的祖先“所喝的是出于随着他们的灵磐石。那磐石就是基督。”⑥对神的信心“不是用墨写的，乃是用永生神的灵写的。不是写在石版上，乃是写在心版上。”⑦用象征的语言表达出来，就是“早晨起来往葡萄园去，看看葡萄发芽开花没有，石榴放蕊没有。我在那里要将我的爱情给你。”⑧神许诺“将新灵放在你们里面，又从你们的肉体中除掉石心，赐给你们肉心。”⑨“我要在旷野种上香柏树，皂荚树，番石榴树，和野橄榄树。我在沙漠要把松树，杉树，并黄杨树，一同栽植”⑩，先知以赛亚也曾预告：“旷野和干旱之地，必然欢喜。沙漠也必快乐。又像玫瑰开花……将来雅各要扎根，以色列要发芽开花。他们的果实，必充满世界。”

代译序：石头开花与策兰之死（5）

神的许诺，当然以以色列国家独尊一神为前提，“我从你旁边经过，见你滚在血中，就对你说，你虽在血中，仍可存活。”然而，“你在一切市口上建造高台，使你的美貌变为可憎的，又与一切过路的多行淫乱……因你的污秽倾泄了，你与你所爱的行淫露出下体，又因你拜一切可憎的偶像，流儿女的血献给他”，因此神“要审判你，好像官长审判淫妇和流人血的妇女一样。我因忿怒忌恨，使流血的罪归到你身上……我又要将你交在他们手中。他们必拆毁你的圆顶花楼，毁坏你的高台，剥去你的衣服，夺取你的华美宝器，留下你赤身露体……他们也必带

①《旧约• 撒母耳记下》第23 章。

②《旧约• 民数记》第20 章。

③《旧约• 诗篇》第18 章、62 章。

④《旧约• 以赛亚书》第54 章。

⑤《旧约• 撒迦利亚书》第3 章、《旧约• 以赛亚书》第28 章。

⑥《新约• 哥林多前书》第10 章。

⑦《新约• 哥林多后书》第3 章。

⑧《旧约• 雅歌》第7 章。

⑨《旧约• 以西结书》第36 章。

⑩《旧约• 以赛亚书》第41 章。

《旧约• 以赛亚书》第27 、35 章。

多人来攻击你，用石头打死你，用刀剑刺透你……因你不追念你幼年的日子，在这一切的事上向我发烈怒，所以我必照你所行的报应在你头上，你就不再贪淫，行那一切可憎的事。”①果然，“葡萄树枯干，无花果树衰残。石榴树，棕树，苹果树，连田野一切的树木，也都枯干。众人的喜乐尽都消灭。”②从神的视角看，以色列固然不断背

叛神，因而似乎应该遭受古往今来的一切惩罚，然而若从神学的角度看，以色列国家背离神，不断滋生傲慢，这一切的根源又在哪里呢？难道天地万物、世道人心，一切的美好与罪恶，不都源自那创造一切的大能和善的主吗？奥古斯丁说世上并无恶，恶乃善的缺乏，可这“善的缺乏”，又何曾不是犹太人世世代代惨遭凌辱的罪名？神拣选雅各的后裔，原本是要藉以昭示神恩，扶持世上弱小的民族，因信神可得福佑，然而，亚伯拉罕的后人在埃及为奴，又遭巴比伦君王的掠夺，世世代代居无定所。对整个以色列国家来说，若藉此蒙神恩可达至灵魂的救赎，以至种族兴旺，不妨也算作一种福分，可是，相对以色列国家世世代代无辜的单个人来说，因为不是出自单个人自愿的选择，这样的神恩无胜于有，少胜于多。忿恨之余，策兰发出对这“谁也不是者”的挑衅和对这位神的不敬，也就比较容易理解，甚至根本就不能说毫无道理。所以，策兰在被很多人误读为一首情诗的“卡罗娜”里说：“是让人们知道的时刻了！/ 是石头愿意开花的时刻了，/因躁动而不安分的心跳。/是那一刻该到来的时候了。/是时候了。”③到底到了做什么的时候呢？是神不能再忽视人间罪恶的时候了，是按照石版之约保护应许之民的时候了，因为，“你们在死亡的磨坊里碾磨着应许的白色谷粒。”“‘是让人们知道的时刻了！’--有一种启示意味：‘是石头愿意开花的时刻了。’对于在劳动营里挖过石头却无法给父母一块墓碑的策兰来说，‘石头’早已经代表着无言的伤痛。如果一块石头将要开花，那么，用他此前不久写的‘晚与深’里的话来说，就必然会有‘一场改变信仰的风暴，’”费尔斯坦纳的这番评述是相当有见地的，是对策兰诗歌主旨的深度诠释。策兰在“摘葡萄者”中所要传达的，正是这种对“石头”的深深的绝望：“他们收获自己眼中的葡萄酒，/ 他们榨出所有的哭泣，/还有：如此屈从黑夜的意志，/那黑夜是他们紧靠的，那堵墙，/如此为石头所迫，/那石头，是他们的曲柄杖说话的对象/ 那无言以对的沉默--/ 他们的曲柄杖，仅只一次，/仅只有秋天的那一次，/

年成鼓胀至死亡，浮肿的葡萄，/仅只有那一次会在无语中诉说，对着/ 冥想的竖井说。”

① 《旧约• 以西结书》第16 章。

② 《旧约• 约珥书》第1 章。

③ John Felstiner， Paul Celan: Poet， Survivor， Jew， New Haven and London: Yale University Press， 1995，P54.

代译序：石头开花与策兰之死（6）

因为“空中的石头，是我所跟随的。/你的眼，像那石头一样盲目。” 如石头一样，“暗影”、“沉默”、“雪”、“水晶”、“失丧”、“记忆中的”、“遗忘的”、

“黑暗”、“眼”、“声音”和“无言”，这些词语频繁出现在策兰的诗中，如果细细揣摸策兰与德国哲学家海德格尔之间为数不多然而意义深远的几次交往，就不难理解为何策兰的用语不断向“俭约”、“怪诞”和“干涩”发展了。还有什么可说的呢？二战之后，所有犹太人都面临一种奇特而令人尴尬的心理处境：神因犹太人“行淫”而发烈怒，对神的惩罚，犹太人无可抱怨，而对于来自德意志的欺凌，犹太人除了宽宥、原谅之外，并无其他选择，否则便是新的“犯罪”，他们不能像怨妇一样以责骂“以东”人度过残生，尤其是在纽伦堡审判之后，在众多纳粹官员遭到追杀之后，在德国总理勃兰特“震惊世界”的一跪之后。①这种难堪的心境，在策兰获得德国文学大奖的几次演说中表露无遗。海德格尔是策兰相当尊敬的哲学家，但前者在有生之年拒绝忏悔，而以邀请策兰去黑森林郊游的方式表达某种难以简单解释的姿态，这是策兰所不能接受的，也是策兰对自己所说的“是石头愿意开花的时候了”这句话深感绝望的另一个原因：以海德格尔为代表的、对纳粹暴行负有责任的一批德国知识分子，他们这些“石头”并不肯开花，哪怕是“迟来的话”也并没有说出，哪怕海德格尔极力主张绕过基督教而诉诸希腊哲学以求得“存在”的真正意义。对策兰而言，这种“石头的逼迫”就不可抗拒地来自神和人这两个方面--“是石头愿意开花的时候了”，可石头终究不肯开花。

假如说策兰的才华在德语世界得到确认，因而成为世俗意义上的“石头开花”， 那么，策兰之得奖，除了其本人在集中营惨痛的生死经验和与生俱来的优秀的诗人气质与才华而外，谁能否认这也是基督教世界对一个受害民族的优秀代表寄予的请求宽宥的暗示呢？一个找

不到家园的民族在焚化炉里烧干了一半的血泪，在毒气室里止住了数世纪的另一半悲叹，在突突的机关枪声里结束了曾是上帝选民的悲愤哀歌。与此同时，更多统一于基督教训的民族难道不也因此产生深深的愧疚，哪怕他们用鲜血弥补了基督教世界犯下的大错？策兰夹在这两重旷世奇情的相遇里，见证石头开花，却必须付出生命的代价。再者，石头开花，如同中国人说铁树开花，或者老天开眼，报仇雪恨是一说，死可瞑目又是一说，然而，纳粹既散，德意志既已有愧意，再行责难、抱怨、死缠乱打，于己何益？这是策兰晚

① 德国神学家尤斯朵夫教授曾对笔者说，勃兰特的那一跪，政党之争与选票的考虑，远远大过其忏悔的成分。尽管如此，笔者认为，既然是必然之事，勃兰特不跪，别的政客迟早也会跪。武汉大学哲学系赵林教授认为，当日德国相对其他欧洲国家与美国的自卑，正是造成二战的一个重要原因，因此，此跪非彼跪，毕竟时代已经大大不同了，时至今日，德意志再没有自卑的理由。

年拒绝坚称自己的“犹太性”或“犹太意识”的重要原因。从宇宙公义的层面看，策兰有更高的诉求，他要追逐、探究这世界终极恶的来源，因而把矛头指向时常缺席的“谁也不是者”，另外，作为一位犹太裔德语诗人，他显然也不希望自己的诗歌天赋和思想维度仅仅限制在遭人误解的“死亡赋格”中，他的诗艺指向“语词的真相”，指向语词传达的真理的终极意义。

2．落入虚空的救赎预告与启示

代译序：石头开花与策兰之死（7）

策兰诗歌的一个重要主题，可归入圣经自身携带的救赎预告与启示信息这个范畴，即预告与启示传统。从“死亡赋格”开始的全部诗歌，或深或浅、或多或少都与圣经主题牵连不断，旧约与新约、犹太教与基督教、弥赛亚与基督之间原本存在的张力，全都反映在策兰中后期的诗歌中，以各式各样或传统或独创的形象表现出来。

旧约弥赛亚的观念，在新约中以神子耶稣基督的形象明确地呈现出来，耶稣也时常这样指称自己，这样的转变是很多犹太教徒所不能接受的。在策兰的诗歌中，弥赛亚的形象是一个矛盾混合体，是弥赛亚预告在犹太历史中不断变迁的一个典型例子。最早出现于先知时代的“弥赛亚”观念，见于《旧约• 以赛亚书》，指称的是一个“出自大卫血统的国王……王位已被上帝‘永远’许诺给大卫家族”①，再后来，波斯皇帝居鲁士、王族后裔所罗巴伯等都曾充当过“弥赛亚”的角色。总起来说，弥赛亚预告的变迁基于犹太教在不同历史时期对复活观念的不同理解。在旧约里，“人类的全部命运都系于现世，大地是特意为人类生存而创造的……所有善恶报应都要在现世兑现，神的公义表现为，他将按照每个人的功过施行赏罚。”② 这样的理解显然导致约伯的困惑。新复活观引入犹太教之后，来世回报善行，惩罚恶人的思想就圆满化解了约伯的质疑。保罗书信和新约的其他部分，使耶稣成为上帝惟一真正的神子，弥赛亚从只是担当拯救以色列这一重任的、仅仅出自大卫血统的世俗君王，成为神派遣来拯救全人类的亦人亦神的救世主，末世论的思想统一了犹太教和基督教的共同盼望。

两者间的这一差别，体现在旧约的预告传统和新约的启示传统中，尽管启示传统脱胎于旧约的但以理书等经文，而策兰诗歌的主旨，也可以视为这两大圣经传统在现代诗歌中的再版。从《旧约• 阿摩司书》算起，以色列的先知早在公元前8 世纪便已经开始将以色列国家的神亚卫的特别惠顾昭示于历经亡国与流放之

① J.B. 加百尔等著，梁鸿鹰、莫卫生译：《圣经中的犹太行迹》，上海：上海三联书店，1991 年4 月第1 版，第172 页。

② 同上，第159 页。

苦的以色列各支，神创造一切，又出没于雅各后裔的各段历史，在他们持守信仰的时候让他们得益，在他们背离神的时候降罚于罪人，甚至令其遭受亡国之痛。神成就了大卫的事业，让圣殿一再建起，他让以色列国家的后裔流离失所，又让异教的统治者屡屡败在以色列国家，他让孤苦无告的犹太人信心动摇，又让他们在迦南之境找到“奶与蜜”。四十年的荒野流浪饿不死他们，因神的大能令他们不食而得饱，他们穿越红海，跨越约旦，英雄辈出又成就无数的奇迹。每到绝境，只要犹太人忏悔，神必亲自出面扭转乾坤。

代译序：石头开花与策兰之死（8）

而到了启示时代，神却突然以另一个面目介入人类历史并将使之终结，恶人受罚而善者得报，只是这位神灵不再只关心以色列国家，而要实现他对全人类的意图。对于相信以色列国家的神只会特别关照自身的犹太信徒来说，这当然是一场严峻的挑战。预告传统强调忏悔，雅各的后裔只要时时忏悔，一切的罪恶最终都会赎回，他们仍然是神惟一怜爱的对象，而启示传统所说的，往往只是上帝本身在这个人世间的意图，人类所有的作恶者与行善者都会在神子的“第二次来临”时受到严厉审判或嘉奖。但在策兰看来，启示传统所要揭示的那个世界，完全无法解释犹太人在现世遭受的一切苦难，“救主的荆冠”本身就是一个令世人嘲讽的对象，因此，在“晚与深”里，策兰“通过讲述犹太人所受的迫害而驳斥复活教义”，说“让人从坟墓里出来吧”，而不只是耶稣基督本人，复活的教义无法解释“你们在死亡的磨坊里碾磨着应许的白色谷粒”。

在犹太教与基督教各自强调的两大传统中，策兰以其诗歌主题的统计学表明自己的立场。我们看到“舒拉密”、“拉结妈妈”、“摩西”、“杏仁”、“七枝烛台”、“割礼”、“光”、“晚祷”、“耶和华”、“流亡”、“灰色的”、“律法”、“诗篇”、“雅歌”、“石版”、“圣殿”、“黑叶桂枝”、“旷野”、“灰烬”、“废墟”等弥漫着犹太气息的词语，而很少看到启示传统所代表的众多基督教形象。以杏仁为例。在策兰的诗歌里，杏仁出现的次数特别多，贯穿其诗歌的始终。费尔斯坦纳对策兰的“杏仁”意象有相当精辟的认识：

杏树在以色列最早开花，产出的杏仁有甜有苦，其椭圆形状很像地中海东部地区累范特人的眼睛，在策兰看来，杏仁代表犹太意识。以色列人在荒野中使用的烛台，往往都有杏树开花的图案（《出埃及记》，25：33），亚伦的杖也结出熟杏（《民数记》，17：23）。先知耶利米蒙神传召，拿“杏枝(shaked)”这个字眼来做双关词，证明神

会“留意保守我的话，使得成就”（《耶利米书》，1：11，12）。这个双关语的意思在1952 年浮出水面，是在神的应许过去以后--“数数杏仁，/数数那些

苦涩和让你睡不着觉的”。

由于杏仁是犹太意识或犹太精神的象征，是离散犹太人被迫适应居住地文化而又保持自身种族特征的尤其特别的一种苦闷，因此，像“杏眼”这一类意象，虽然表面看是诉诸对于母亲的回忆，因其长着一双杏仁色的“累范特人的眼睛”， 但是，这个母亲何尝又不是犹太文化与传统这个母体的象征？数杏仁时“把我数进去”，正是策兰在欧洲文化中尽量保持犹太传统、希望坚守旧约信念的信仰誓词。

策兰非常清楚坚守犹太传统的代价，这是他在中后期的诗歌、译作及演说辞和散文作品的主题中不断追求“相遇”的根由。在接受毕希纳奖的演说辞里，他刻意回避使施暴者尴尬的词语和指称，把现实的苦难缩减为“语词”的困惑或冲突。然而，人类的言语本身，果真到了无法表述思想，无法说清是非的程度吗？显然不是。策兰在该演说辞里提到“月20 日”， “也许，9 次用到“也许”这个词，人们可不可以说，每一首诗都刻有一个‘月20 日’的日期？也许，今天写出来的那些诗歌，其新颖之处不过如此：在这里，人们再清楚不过了：对这样的日子要保持警醒。”明眼人一看便知，就是这个月20 日，纳粹决定大规模屠杀犹太人的“万湖会议”中的“终极解决方案”出台了，甚至有人把圣殿焚毁的日期也考据为某年的月20 日，因此，这个日期显然指代从古希腊安提克暴君到现代纳粹分子针对雅各后裔的疯狂迫害与追杀。这种明确的指称，是现代德国听众必须要认真思考的，无论人们追求的是哪一种形式的“相遇”。

代译序：石头开花与策兰之死（9）

策兰这样一种“相遇”的困境，从神学角度看则是关于恶的宗教奥秘的传统难题。传统和现代的神正论（theodicy）向来以解决恶的存在问题为主旨，即虽然人们以为苦难的存在为人生必要的一部分，但是，“我们时代所见证的触目惊心的恶，诸如集中营、核战争、部落或种族冲突，却令我们的容忍底限一降再降……恶的临在要比上帝的临在更为印象深刻……问题不再是上帝怎能容允如此之多的恶，而成了更为切实的恶之现实，怎么仍能允许上帝存在的可能性。”①生命的悲苦，尤其是据说为神亲自挑选出来的单个民族持续数千年的不幸遭遇，不仅从逻辑上，而且从形而上的存在困局里发出一股强烈的呐喊：一个全能、全知、全善的上帝不能存在！这也正是叔本华《作为意志与表象的世界》传递出来

① 杜普列：《恶：一个宗教奥秘》，周伟驰译，载迈尔威利• 斯图沃德编《当代西方宗教哲学》，北京：北京大学出版社，2006 年4 月第1 版，第347 页。

的重要主题，也许盲目的意志冲动，也许并无神学意义的表象，才是我们经验到的这个世界的真谛。形形色色的神正论的挣扎，除了要求信徒放弃神人同形同性论（anthropomorphism）的简朴愿望以外，无非是以保罗同样的方式将一个遥不可及、深不可测的神灵观念凌驾于人们的知性之上，“最终只会留给我们一堆无生命的骨架”，这样，策兰在神人“相遇”中的困境即可表述为保罗的谴责：“你这个人哪，你是谁，竟敢向神强嘴呢。受造之物岂能对造他的说，你为什么这样造我呢。陶匠难道没有权柄，从一团泥里拿一块作成贵重的器皿，又拿一块作成卑贱的器皿吗。”①然而，神向外邦人的路敞开着，向雅各的后裔敞开着，人却找不到回到耶和华的道路了，因通向耶和华的这条认知的返回之路已经永远因为罪性而闭塞，不然，认知的虚无和现实的悲苦便无法和解，没有人能够抵抗得住无穷的理性折磨而

仍然愿意以现实的苦难去交换虚无的、被推向无限之未来的得救可能。换一句话说，策兰通过大量旧约意象传递出来的信息，就是从宗教向文化的转移，从失去救赎的悲愤呼告向越来越无语的自我迷醉转移，从罪、恶、罚和因之产生的救赎神话里解脱出来，并将他的这种“气息转向”藏进言语的“漂流瓶”，以期未来的诠释者能够分享其中的奥秘或分担一部分苦痛。杜普列在神正论的辩护中作结说：“在十字架上，哲学被击碎了”，因为并不存在信徒和非信徒均可接受的共同价值观，然而对策兰而言，他不妨反过来说：“在哲学与现实这两个世界里，十字架都被击碎了”。

然而，策兰更深的痛苦还在他坚守的这个希伯来传统，他为此而与布伯这样一些犹太学者产生牾，更在于对以色列国家的这位他现在称为“谁也不是者”的神灵的失望。“再没有谁用尘土捏制我们，/再没有谁对着尘土念叨。/再没有谁了，”因为“它聋了，它瞎了/ 在我的眼睛之后。/我看到毒花绽放。/以各种字眼和形式。”现在，策兰面对的就是这样一个多重的虚空：预告与启示的虚空、神或基督的救赎的虚空、因此造成的“文本的虚空”、“相遇”的虚空、“存在的”虚空、“真实”的虚空、“意义”的虚空，这多重的虚空剥夺了他存在的理由和甚至物理学、生理学、精神治疗学及语义学的可能性，留给他的，也许就只有“空中的坟墓”，在这“不太挤”的坟墓里，他可以继续与之“相遇的”就是：

代译序：石头开花与策兰之死（10）

卡巴拉的言语学说和上帝圣名、神性的隐蔽、创世和光影、上帝的自我矛盾及虚空、安息日及灵魂的赋予、以赛亚的“我必领你的后①《新约• 罗马书》第9 章第20 、21 节。

裔从东方来，又从西方招聚你”（《以赛亚书》，43：5），尤其是神的驻

在--即神作为母亲、姐妹和新娘的荣光，往往通过玫瑰或花冠来表示，

它与以色列族一同流浪。

神曾在《旧约• 耶利米书》中安慰拉结妈妈说：“你末后必有指望。你的儿女必回到自己的境界”①，这是亚伯拉罕走出吾珥到达迦南，摩西穿过红海到达西奈山，约书亚跨越约旦河到达应许之地，以色列人从巴比伦回到锡安的神导线路，即所谓救赎的部分证据。在言语的困境里，策兰进行过类似的“气息转向”， 即从德语回复希伯来，以期“出走”、“回复”、“带出”的突破，“也许那是真的/ 和平从泥土容器里/ 捏造出两个民族。”然而，“拉结妈妈开始哭泣/ 弥赛亚终于忍不住/ 再不能假装听不见。”“挥霍无度的宣告/ 在一座墓里，在墓里/ 我们和我们的/ 瓦斯旗帜在飘动，/我们站在/ 圣洁之/ 臭味里，是啊。/ 燃过的/ 来世烟雾/ 从我们的毛孔突突泄漏，/ 在隔一个就有的/ 牙/ 窝里，一首/ 不可剥夺的圣歌被唤醒。/那两线微光你扔进来给我们，/ 来，连它也一口吞下吧。” 因此，策兰的多重虚空，最终指向的是“圣经的虚空”、“神性的虚空”、“律法之门的虚空”、“杏仁的虚空”，“它把你的形象映入我们的眼帘，主啊。/眼睛和嘴张得大开，虚空，主啊。/我们喝了，主啊。/血和血中的形象，主啊。”策兰的虚空主题②，还可以从他与领先的犹太学者与诗人及作家的交往中体会到，与幻灭感交织在一起的虚空意识，是众多犹太学者追求犹太民族并延及

人类总体生存意义的出发点，尽管他与许多犹太学者有见解上的不同。

① 《旧约• 耶利米书》第31 章第17 节。

② Void，empty， nothingness， 这些用语在策兰的诗歌里均指同一个意思，虽然从言语的语义褫夺困境看，这样的“文本虚空”显然与策兰对神性的丰盈失衡的苛责有联系，即光的部分退让是暗黑得以存在的前提，许诺或圣约的部分减让是解释的前提，但与旨在解决基督神、人二性位格难题的虚己的基督论（Kenotic Christology ）所说的“虚”并非一个意思。在罪、恶、罚的终究根源的形而上学追索中，圣子乃至圣父本身都必须虚己才能使自由的受造物即相对于上帝的他者得以存在，包括恶在内，这就是以上帝在创造过程中主动的被动性和受难意愿来解释恶的存在，为此，基督在十字架上赴死，承受世间一切恶的后果及奇耻大辱，同时，信徒以苦难体验作为拯救过程本身的一部分或来世得救的条件。这样，基督的神性和人性便在十字架上获得统一： 作为神子，他的被动与受难是给予造物存在与自由的代价，他是天父意旨的实现者；作为人子，他感受到受难的苦痛，甚至有对天父的疑惑，但十字架上的宝血终究冲洗掉人间的部分罪恶，并以他许诺的二次来临告慰与安抚受难的世人。但是，我们知道，策兰不是信徒，他永远也不能抛弃形而上学的思考来盲信一位已经“瞎了”和“聋”了的神，更不能面对600 万同胞在几十年内被杀戮净尽而像信徒那样把这种悲惨的处境体验为拯救的一部分。策兰的“文本虚空”，的确是其神学与生命体验的双重绝望导致的终极表述。文本的虚空，即对旧约圣经里所说的守护雅各后裔的耶和华的认知虚空，用他译过的另一位犹太诗人的话来说，

“我们在西奈山上接受了托拉，却在卢布林交还给了上帝”。作为二战期间极具规模的杀人场之一，卢布林冒出的毒烟或防弹板发出的枪弹声，的确使摩西的律法字迹模糊，也使神与以色列国家立的约殊难再守。

代译序：石头开花与策兰之死（11）

俄国犹太诗人曼杰尔斯塔姆是策兰的心灵之友或“灵魂伴侣”，策兰翻译了他的绝大部分诗作，并借重他的“漂流瓶”意象表达“隐于约柜深处的声音”， 希望在这瓶子漂上“核心地带”以后，能够为世人所听到，所理解。所以策兰说：

人文杰作如灿烂繁星闪烁在头顶，他们暴露在这重迄今为止做梦都没有想到过的卑微感之中，一无遮拦，也正因此而充满裸露的神秘感，他们就怀着这样的生存意念走向语言，惊诧于现实，并寻找这现实。

他与曼杰尔斯塔姆的心灵沟通，不仅仅因为后者也是犹太人，后者也是译诗者，后者也遭受过剽窃冤案，后者也有丧亲之苦，后者也苦于纳粹迫害，而更多是因为他们有着对“神性空虚”的共同认识，表现在策兰译的曼杰尔斯塔姆的一首诗里：

这个夜晚：已经无法弥补，

因为有了你：就还算有光。

一些黑色的太阳燃起，

就在耶路撒冷城门前。

他们两个都发现，七枝大烛台放出的华光点燃的是“耶路撒冷的黑夜和非存在的火焰”，人等同于在烟雾中消失的一种存在。策兰不仅仅把这位已经埋入废墟的俄国诗人带入了德语，更是把“非存在”的虚空引入了战后德国的良知拷问与测试中，尽管这里面不排除纳粹与共产俄国的狼狈勾结与针对犹太人共同的轮番迫害。

犹太哲学家马丁• 布伯（MartinBuber， 878- 965）是犹太复国主义运动领袖之一，曾将《旧约》译为德语，有人认为，策兰对犹太教的理解，大部分基于布伯和肖勒姆这两位犹太教学者，然而，策兰与布伯惟一的一次“相遇”却是不愉快的。布伯是研究哈西德派传统的大学者，他引述的“人生无非是进出今生与来世的两扇门”对策兰

产生过很大影响，他强调在对话中寻找真理，说诗人“……生生世世都要汲取两大源泉：一是遗忘河，一是记忆女神摩涅莫辛涅”，并要理解人类灵魂“全部的张力”。他“因为重续了日耳曼人与犹太人之间的紧密联系而获得奖项”。但是，

策兰想知道，大灾难之后，继续用德语写作和在德国发表作品是何等感觉？布伯明显表示异议，说在德国发表作品并对德国抱原谅态度是相当自然的。策兰本希望自己的困境会有人回应，这也是他最需要的，

但布伯却没有听明白，或者不愿意这么理解。

虽然布伯认为，“海可枯，石可烂，救赎只在一念间”。策兰也受他的影响而认为“每个名字都是迈向终极名称的一小步，正如打破的任何东西都指向那不可打破者”。但是，策兰与布伯的不快相遇，不仅仅因为布伯与海德格尔的见面“毫无必要”，而且还因为策兰的内心里深埋着一种“记忆”，要“抢救那字眼/ 使其回到、逃出和越过那含盐的洪水：伊兹科尔”。策兰认为：在上帝“既不是为你也不是为我”创造的自然世界里，犹太人倒下了；一种“没有我也没有您的语言。”

代译序：石头开花与策兰之死（12）

策兰在49 岁的壮年结束生命，死前，在他独处的公寓小桌上，只有荷尔德林传记中的一句话陪伴他最后的时刻：“有时候，这位天才心灰意冷，沉入内心的苦涩之井，”策兰只在这半句话下面加了下划线。另半句是：“但大多数情况下，他的启示之星却发出耀眼光华。”策兰沉入可能同样“苦涩”的塞纳河水之前，为何没有在后面那句话下面加下划线？这是一个值得深思的问题。难道他根本就不肯相信那“启示之星”的存在，更不用说“发出耀眼光华”了？但是，这句话却是解开策兰与荷尔德林的精神联系的关键所在。

荷尔德林虽然不是犹太人，然而在神性的理解上却与策兰殊途同归。荷尔德林早年在图宾根大学攻读神学，后来研究希腊神话，认为希腊诸神才是真实存在的力量，诗人的职责是在这样的诸神（多神而非一神）与人之间进行沟通。荷尔德林生活的时代，正是英国自然神论通过来玛卢斯、莱辛等人传入德国的时代，① 以自然神论为代表的理性宗教，使基于教会与圣经权威的传统基督教受到严重挑战，人们的宗教经验、神灵观念、道德实践的宗教根据以及对宇宙万物的认识，都与理性产生了不可分离的联系。②一般认为，荷尔德林把古典主义与浪漫主义结合起来，使诗人在现世的作用能发挥到极致，然而如果我们把眼光抬高，超出文学意义上的比较，会发现无论是回溯古典主义，还是强调浪漫主义，都有在精神层面跨越基督教长期的精神统治而“对着众神远去的影子歌唱”的意味。古典主义，无疑总是与酒神、原始生命力、狂欢、人性的张扬联系在一起的，那是一个不存在系统的罪恶与救赎观念的原始世界，生命力在雷电与丰收的喜悦中自由绽放；而浪漫主义，无非也是放弃基督教，以人性代替罪性与神性的赎神的代名词。激越的人性是如此显明、可触可摸的生命狂歌，如果理性不能够阐释人生的意义，

① 詹姆斯• 利文斯顿：《现代基督教思想》，何光沪译，1999 年第2 版。四川人民出版社。第60-73 页。

② 李斯：《廷得尔的上帝观念》，武汉大学哲学学院博士论文，第115-126 页，尚待出版。

如果理性不能把神性与奥秘综合起来，浪漫主义则可以，浪漫主义可以在人性简朴直白的欲望中建立起新的人的宗教，即人自身的宗教，关于此岸而非彼岸的宗教。正因如此，策兰才发出呐喊：不是基督一个从坟墓里复活，而是让人自己复活吧。“无论多深，无论多晚。”

神的缺席、约的失效、“渊面黑暗”的人性之网，隐藏在生存背后的巨大的荒诞之感，“在我眼睛背后”绽放的毒花，这些经验与启示的涓涓细流汇集成虚无的大海，足以淹没任何一个理智清醒的人，扼杀每一个不屈的良知，逼使他们去往另一个地方寻找“真实”与意义。这可以解释为什么许多犹太人逃脱了纳粹魔掌，却在之后的这重虚空与幻灭感中自杀。“是石头愿意开花的时候了，”可对许多人来说，石头还是没有在合适的时候开花。

3．无法挣脱的言语罗网策兰的诗风，跟他从布加勒斯特到维也纳再到巴黎的流亡线路是平行发展的，同时，德语与希伯来文化的双重根基，与他对表现主义、超现实主义、象征主义和希伯来寓言传统的不同认识也错综复杂地交织在一起。这期间，他翻译的不同风格的诗歌，也在很大程度上影响了他的诗歌表达主题、创作风格与对言语哲学的深化过程。

代译序：石头开花与策兰之死（13）

由于父母双方对策兰的教育是切尔诺维兹地区犹太人特有文化背景下的产物，致使策兰早年便在母亲影响下阅读过大量德语古典著作，同时又因为父亲和当地浓重的犹太文化气氛而深受犹太文化的熏陶。“在布科维纳，有说乌克兰语的，罗马尼亚语的，德语的，斯瓦比亚语的，意第绪语的，还有些人说其他语言和方言。”

可以说，策兰是哈西德信徒、德语文学大师和犹太复国主义及希伯来语教育的复合品。根据已经掌握的传记资料，策兰在发表“死亡探戈”之前的全部文学活动，只能算是文学青年的起步经历，包括对_4行诗的韵脚研究、对传奇与寓言作品的摹仿、对自己并不十分了解的政治运动的兴趣和从翻译中获得的文学基本素养。浪漫主义与象征主义留给他文学生涯早期的，仅仅只是一些空洞无物的词汇，如“哀痛”、“心愿”、“夏之夜”、“黎明”、“告别”、“明亮月光”、“沙”、“风”、“雨”、“眼泪”、“暗影”、“沉睡”、“梦”和“死亡”。当然，在其后期作品中，这些词仍然会出现，只不过已经带上了深重的苍凉感。然而，他携带到布加勒斯特去的93首诗，毕竟也是他的文学准备活动的成果，这个成果以“死亡探戈”作为终曲。此时，他早年接触的文学流派和各样的文学手段都如涓涓细流汇成大海，在“死亡探戈”的“黑奶”与赋格的反复咏唱里完成了他在文学与文字上的第一次突破：这个时期，语言不是罗网，而是助推的火箭，使他一举跃入欧洲腹地巴黎。

策兰在“死亡赋格”里运用的文学手段，即表现主义音乐强调的“无调性自由”和“设有和声的对位”的运用，以期表现“现代人内心的迷惘和变态”①和超现实主义画派“借如实传达表象的手法绘出潜意识中浮现的意象和荒诞恐怖的图景，”②在其中，人与狗位置的互换、浪漫情怀与杀人游戏的并置、灰发舒拉密与金发玛格丽特的价值错乱、破晓与繁星闪烁对囚徒与看守的心境对应、蓝眼的日耳曼人对灰发的希伯

来人的征服、空中的墓与地上的铁铲形成的因果链、蠕动的蛇与升腾的烟雾构成的生与死的预兆、喝黑奶的舞蹈者与射杀精湛的死亡大师沉浸其中的同一支舞曲，这一切都以悠扬的琴声为背景。在青年时代的策兰笔下，荒诞的人生场景配合娴熟的语言工具轻易就在欧洲诗坛上奏响一曲华美的乐章。可是，然后呢？“耶路撒冷的民哪，我可用什么向你证明呢。锡安的民哪，我可拿什么和你比较，好安慰你呢。”③对策兰而言，人生最大的荒诞集于一身：母语（德语）的承载者竟然就是掳掠杀戮母体（希伯来人）的元凶。

曾经得心应手的表现工具，刹那间就变成了一张语言的罗网，牢牢地困住了策兰，他惟一的出路便是隐喻--不仅仅是“死亡赋格”过后来自犹太人和日耳曼人两个方面的道德责难（说策兰“发死人财”），而且还因为来自读者和他自己内心的一个巨大疑问：是啊，悲剧又发生了，So what?“死亡赋格”里已经埋下隐喻的种子，“黑色的牛奶、在空中挖掘的坟墓、骨灰色的头发、为掘墓者表演的有提琴伴奏的舞蹈，”虽说这些隐喻“美化了奥斯威辛血淋淋的实情，但幸存者说这些不是隐喻，而是明明白白的事实，”策兰自己也曾后悔在该诗中精心设置的隐喻技巧，因为，像所有隐喻应用的例子一样，转移人们注意力的风险总是不可避免的，正因如此，才会有著名诗人海因茨•皮翁特克如下的评论：“它们有着法国的光辉、巴尔干半岛的魅力、香颂的暗示和忧郁的转调。这些诗的存在全赖于隐喻……现实被置换为诗法的秘密稿本！”然而，正是从接下来的“密接和应”组诗里，策兰才承接了赋格的叠句技法而在另一个维度重新踏上隐喻之路，隐喻光与暗的破晓与黑夜，在这里变成了“带往/ 异乡/ 那里有绝不会认错的路径”。

代译序：石头开花与策兰之死（14）

语言的困境，从来都是现实困境的必然结果，青草茂盛，毕竟遮不住杀人场浸润的血渍，血腥的气息，引领人找到屠杀的证据而绝不会出错。让现实挪位而进入文本的真实，非隐喻莫能担其重任。所以，

① 金炳华等编：哲学大辞典[D]，上海：上海辞书出版社，2001年，第96 页。

② 同上。

③ 《旧约• 耶利米哀歌》第2 章第13 节。

看这里，清晰可见的缝口，

怒张，看这里相互隔开

它又合拢了--是谁

将它遮盖?

当现实使言语失色的时候，要找到使“词义焚空而又不止如此的灰烬！”，说起来容易做起来可真是难啊！这样的困境并非通晓4 种语言、译过近百位诗歌大师作品的这位诗人在言语本身的发挥，而是与“在那里变乱他们的口音，使他们的言语彼此不通”①完全相反的言语困境，因为在相同的德语语境里，面临的是一个无法回答更难于清晰表达的存在困境：“残壁的/ 挡弹板上：/又一次，/清晰可见：/子弹刻成的深槽……”这是里尔克《杜伊诺哀歌》式的困境，非有言语哲学的超越不能化解。在“死亡赋格”与“密接和应”之间，策兰曾求助于超现实主义和比如语涉双关等的文字游戏，以及某些为追求荒诞效果而写作的荒诞小品，试图把超现实主义与启示文学传统糅合起来。“他为你击鼓咏唱青苔和幽怨的阴毛。／他用溃疡的脚趾在沙里搜寻你的表情”就是这个时期的典型作品，这种超现实主义手段在策兰突破语言罗网封锁的努力中没有显出让人记忆犹新的效果，因为纯粹的超现实主义并非策兰所长。只有当他恢复“条顿族的悲伤诗人”和“流亡中的德语

作家”这个真实身份，并要求“数杏仁时把我算进去”的时候，也就是只有当他回到希伯来传统的主题上时，流行的文学手段才能在他笔下生发出人性与艺术的奇葩。

隐喻作为一种典型的文学手段，在古老的希伯来传统中起着顶梁柱的作用。在希伯来圣经里，《旧约• 诗篇》是引用隐喻最多的经文。策兰汲取的圣经精华，正是从对圣经隐喻传统的依重体现出来的。对于策兰诗的很多读者而言，近乎不合情理的用语简约化使诗要传达的意旨受到很大局限，而且，他使用的很多隐喻也使隐喻所要比较的两方距离太远，因而造成阅读障碍。然而，如果我们考察圣经隐喻传统，就会发现，比如在《旧约• 诗篇》里，耶和华被比喻成“磐石”、“高台”、“盾牌”，也比喻成“亮光”、“牧者”、“正直人必得见他的面”、“向恶人变脸，”如果没有新约知识，很多读者就会堕入理解的迷雾。再如在《旧约• 雅歌》里，

① 《旧约• 创世记》第11 章第7 节。

热恋中的男子称其爱人的“鼻子好像黎巴嫩塔，朝向大马色，”①“头发如同山羊群，卧在基列山旁。”②岁月流逝，人们比较的方式毕竟有很大变化，另外，从作为一种比较手段的隐喻本身来说，被比较的双方共有的特征，有些作者取得多，有些取得少，这就必然会造成部分喻意要转换几次才能为人理解。照现代的标准看，爱人的鼻子像黎巴嫩塔固然难看，可是，高山之壮丽美好、独一无二却是无人能否认的，这样的隐喻仍然保持其有效性，只不过时代变迁使比较显得突兀而已。

代译序：石头开花与策兰之死（15）

比如，策兰在“寻找真实”的过程中，曾写过一首名为“风景素描”的一首诗。诗中有“圆形墓石，/在阶下……/ 熔岩、玄武岩，/世界之心的赤热石料……/ 光亮曾在里面为人类生长，/之后喷发。”在这首隐含着至少4 层隐喻素材的诗里，策兰为人们展示了一个神学的新境界。首先，他说的风景堪与人对神界认识的“风景”相比较。人类从茹毛饮血的兽类演变成会修建墓石的灵长类，一是自然进化结果，二是神创宇宙的必然，取决于人抱有什么样的世界观。火可以使石头溶化，也可以把人焚毁，从墓石返回到物质本身，有否暗示策兰对以色列国家信守的神灵的失望？其次，世界之心本可能就是“赤热石料，”是人借助修建墓园的能力同时建造起一个神坛的。光在石料中酝酿而成（没有神的光是一种纯粹的物质之光，一种能量的积聚），在有时候十分不恰当和无以解释的时代“喷发”出来，到底先有酝酿于石中的光，还是光在石料成熟的时候喷发？第三，《旧约• 创世纪》说神先为人准备好了无生命和有生命的一切，之后才把神灵的观念交付于人，这是法国神甫德日进在《人的现象》和诗歌“物质之心”里表达的观念，即，先有一个物质之圈，称为岩石圈，然后有一个水气循环之圈，令植物并其他活物得以生存，然后基督出现，令人走出蛮荒而返回神的国度。如果一切反过来呢？最后，光从石头中喷发，这是常人无法理解的暗喻，但是，自然之光与神之光都在同一个意识层面昭示良知，选择哪一种取决于人在此世的经验。如果我们得知策兰早年曾追求马克思主义思想，就不难理解，犹太人的苦难几乎使他尝试过各种宇宙生成、社会发展和人生意义的可能解说。

保罗• 策兰令人折服和震撼的隐喻巧用，并非所有人都赞同，斯图加特市一家领先的报纸评论说：“如此才华横溢的一位诗人……有时候竟在他自己的隐喻森林里为矮树丛所困，”更有人说

他“找不到一条路径可以走出他那阳春白雪式的歧义手语。”无论是回应他人批评还是他自己的突破需要，策兰都必须找到比

① 《旧约• 雅歌》第7 章第4 节。

② 《旧约• 雅歌》第6 章第5 节。

隐喻更能表现其诗法的诸般手段，可是，他能够去哪个方向轻易找到这样的手段呢？他自己借用里尔克的一个定义来界定自己的诗：“设在无字可用的无限周边的围栏”。他的诗文虽然还谈不上无字可用，但他的用词的确越来越节俭，越来越怪异。隐喻的美妙虽然正在文字的简约与形象的生动，但如前文所述，比较两端的重叠部分越是少，引发歧义的可能性也就越是大，造成的阅读障碍也越是大。这不能不算是策兰中后期诗歌遇到的一个极大麻烦。意象的生动丰富使诗歌具备极大的展延可能，为不同感性与知识层面的读者设置好恰与其分的欣赏空间，然而，诗的个别性或私人性质太浓，同时也就使诗人本来想传达的题意见仁见智，各取所需，正所谓“智者乐山，仁者乐水，”没有一个共同的标准，诗的旨意便会落空。像“人心造就的弹坑”或“蜂巢之冰”这些隐喻，不仅仅十分离奇，而且也不太可能为读者辨认出来。尽管我们可以说，并非每一首都一定要有一个确切无疑的主旨，惊人的意象并置本身也可能带来强悍的审美愉悦，但对于策兰这样一位涉猎广泛而又讲究诗法的诗人来说，主旨的明确往往比单纯的惊人意象重要得多。

代译序：石头开花与策兰之死（16）

在这样的两难选择中，策兰无疑选择了主旨的传达，因此造成的阅读障碍，也是他必须要付出的牺牲。同时，为了告别“躲藏在隐喻背后的捉迷藏游戏，” 策兰不得不尝试其他手段，至少要将表层与内里的真理与现实融合起来，在一个真切的“你”中实现二者的结合，使一切成为行动而不再充当“古老的隐喻贩子”。

除了隐喻以外，旧约圣经里用过的大部分文学手段，策兰无不曾一一加以尝试，包括象征、寓言、拟人、反讽、双关。值得一提的是， 753 年罗伯特• 洛斯（Bishop RobertLowth）主教在《希伯来圣诗讲演集》里揭示出来的“平行体”，使人们第一次发现，圣经有三分之一的篇幅是诗歌体裁而非原来看上去的散文体，这在一部分解释了策兰为何对圣经风格情有独钟。在已经发现的几种平行体中，①策兰的近800 首诗里有很多都用到了，以正、反、合三种平行体反复玩味某种重要的思想，正是希伯来诗人所擅长的诗风，其中，以重复为主要手段的技法，我们在“死亡赋格”里已经有过初步的领略。令人惊奇的是，假如我们把策兰全部诗歌拿起来做一个提纲挈领的总体评论，会发现，原来只是用于单篇诗作的手段，竟然能够成为其全部诗歌的一个总体特征，即，策兰在无论译诗、创作和文论中的手段，全部都与这个手法息息相关，他的每一首诗，都可以看作是对其他诗歌的呼应或主旨的重复，这个情形甚至可以将他不同时期的诗歌包括在内予以考虑。可以说，正是

① 同义平行（synonimous parallelism）、综合平行（synthetic parallelism ）和反义平行（antithetic parallelism），详见J.B. 加百尔等著，梁鸿鹰、莫卫生译：《圣经中的犹太行迹》，上海：上海三联书店，1991 年4 月第1 版，第38-43 页。

在这方面，策兰的诗传承了希伯来诗歌的精髓，即“它的思维结构重于外部形式，一首诗靠平衡一系列意群写出，这些意群根据某些简单的联系规则而相互依靠。”①

为使别人贴在他诗作上的隐喻和神话标签彻底松脱，策兰一边尝试别种手段，一边扭曲这两种手段，使其差不多到了断裂点，几至无法辨别。他以类似神“变乱”人类言语的手段拆毁、倒置、重构和分解各类词性的用语，名词、形容词、副词、介词甚至动词，无不在他残酷而又不乏严肃的砍伐与重新调用之中，往往伴有词性的随意转换。最极端的例子，要算 964 年初写的一首抒情诗：

你的问题--你的回答。

你的歌，它知道什么呢?

深陷雪中，

陷于雪，

陷雪。

上述这首诗最后一句的英文原文是：

Deepinsnow，

Eeepinnow，

E-i-o.

雪的意象，对策兰来说承载了太多的精神伤痛与丧亲之苦，竟至于无法用词汇精确表达，无论是将几个词扎成一堆（Deep in snow 写成Deepinsnow），还是逐个去掉其中的辅音。最后剩下来三个光秃秃的元音，无法让人不想起人子耶稣在十字架上绝望的、由类似元音构成的呼号：Eli， Eli， lama sabachthani？②

除了拆字重组之外，策兰还生造了很多词，这些词最多见的是几个词语的合并，如“雪区”、“烟熏嘴”、“亮血”、“字血”、“疯狂楼梯”、“发嘎嘎声的死亡”、“生

① 同第20 页注释①，第38 页。

代译序：石头开花与策兰之死（17）

② 希伯来语，“以利，以利，拉马撒巴各大尼。”意思是：“我的神，我的神，为什么离弃我。”见《新约• 马泰福音》第27 章46 节。值得注意的是，几处福音对这句话有不同版本，《马可福音》里用的是“Eloi， Eloi， lama sabachthani?” 呼语有异但意思相同。到了《路加福音》里，这话变成“父啊，我将我的灵魂交在你手里。说了这话，气就断了。”到了《约翰福音》，这句话只剩下“成了”这两个字，再没有任何一种对天父的呼告：“耶稣尝了那醋，就说，成了。便低下头，将灵魂交付神了。”

存之死”、“黑时的”、“缀满碎片的狂乱”、“文本-虚空”、“结杏的女人”、“生着灵魂之须与冰雹之眼的”、“气息晶体”、“阴影的诸世纪”、“旷野面包”、“太阳穴雪”等，这些词语合并当然不同于诗歌里常见的奇异的词语组合，而是指策兰拿来当作单个概念予以处理的一个词，有些用连字符连起来，更多是直接生造。这里不可避免的阅读障碍在于，他从法语、德语、英语、希伯来语和俄语里随意拼接，要准确抵达他的意义“内核，”恐怕只有他本人才能找到回家的路，然而，只要我们把握住他最基本的隐喻习惯和圣经传统，照构成这些生造词的字面意思揣测，也可以探查到些许脉络痕迹，依稀听出“荨麻路上传来的声音”。①

言语的罗网终于收紧，为策兰留下来的言语活路，就只有近于无语的沉默，因为“他们吃：精神错乱的块菌，/一件/ 没有掩埋的诗歌作品，/熔化舌头与牙齿……”而无语，对一位诗人来说就无异于诗歌生命的终止。对策兰，这就是另一种意义上的死亡。

从另一个外在然而又不乏可能性的角度看，可以把策兰的诗歌创作旅程总结为在奔向他自己树立的一个个远大目标的途中轰然倒下，就是中国人所说的望山跑死马。这可以分为两个方面来说。其一，我们没有直接的证据验证策兰获知犹太同胞和“大姐”奈莉• 萨克

思于 966 年获得诺贝尔文学奖时的无论何种反应，可是，据费尔斯坦纳的观点，该奖项“轮到欧洲犹太诗人时，更易于理解的奈莉•萨克思②拿到了它，而不是策兰，”就是说，策兰至少从这个时候起就应该明白，他的诗“坚持不懈的简约”和他“断断续续、不合逻辑和随意的诗歌创作”并不是他那个时代的每一个读者都能够欣赏和喜欢的。按照萨克思自己在获奖之后评论自己和一同得奖的阿格伦的说法：阿格伦代表以色列而“我代表着犹太民族的悲剧，”换句话说，萨克思获奖并非完全因为她在诗歌艺术上的杰出成就，而是因为她代表着一种人们听得明白的政治诉求，也是基督教世界在二战之后对犹太人的安抚措施之一。策兰和萨克思要表述的，是相当类似的主题，并在诗歌创作活动中给世人提出同样一个严峻的难题：奥斯威辛之后，如何面对宇宙的公义存

① 策兰诗的中译，遇到生造词的时候，惟一的办法是照字面理解。本传记译者李尼在翻译过程中利用注释的办法补足了某些缺陷，但毕竟不能尽如人意，这就是译事本身不可克服的缺憾了。

代译序：石头开花与策兰之死（18）

② 奈莉• 萨克思：全名Nelly Leonie Sachs，1891-1970，犹太裔德语作家、诗人、翻译家和剧作家，出生于柏林一个富有的犹太制造商家庭，17 岁开始文学创作，1940 年即将谴送强制劳动营之前，获瑞典小说家塞尔玛• 拉格洛夫（Selma Lagerlof）搭救逃亡瑞典，1965 年获德语出版商颁发的和平奖，1966 年与施穆埃尔• 约瑟夫• 阿格伦同获诺贝尔文学奖。萨克思的抒情诗诗风简朴、意象丰富，兼有温情、神秘与探索的意味，并坚持在大屠杀之后保持宽恕精神。她与策兰过从甚密，以姐弟相称，是彼此的精神伴侣。但她与策兰最大的区别，用她自己的话说，就在于："尽管过去发生了那么多可怕的事情，我仍然保有对你的信仰。"她晚年遭受二战压迫造成的精神疾患，并在1970 年5 月12 日策兰下葬的当天去世。

在，如何面对神的缺席、如何面对基督教宣扬的那个充溢各处的爱的世界？如何为一个生活在伦理与道德冲突的现代人提供前后一致的人生价值标准而避免做一个言行不一的矛盾中的人？对于策兰而言，他不仅仅选择了"渎神"因而像荷尔德林一样在前基督教的希腊世界里寻找安慰与存在意义，而且还以越来越疏离读者与文字本身的方式走向了精神和言语的自我放逐与戕害，尽管他仍然希望在希伯来的隐喻传统与寓言文化中吸取养料；而对萨克思，尽管她的晚年为精神折磨所焚烧，分裂的痛苦与她为伴，可是，她却坚守着对于以色列国家那位神灵的信仰，①并且坚持用比较简朴和包括诗歌、戏剧、文论等多种样式在内的方法来传达宽恕与爱的信息，因此，她的思想不仅仅易于为欧洲读者所理解，而且也是一个基督教的社会乐于接受的主张，对犹太同胞和德国人乃至整个西方世界来说都是如此。对此，策兰内心实际是怎么样的一种感受，因为没有策兰本人直接的证据，我们无法说清，但是，任何一个理智和清醒的人，都应该能够作出自己的判断。

占据策兰创作过程很大一部分的翻译活动，一方面给予他强大的精神支持与丰富的艺术营养，另一方面也对他形成强大的心理压力，这从他翻译里尔克、荷尔德林、狄金森、莎士比亚、曼杰尔斯塔姆、阿波利奈尔、戈尔、叶芝、叶赛宁、艾吕雅、卡夫卡等文学巨匠的经历中看得出来，尤其是诗歌翻译。他从没有明说这样的心理压力，但我们从常理中应该能够推断出来。《策兰全集》的很大一部分内容是他的译作，其中绝大部分又是诗歌翻译，那一首首绝妙的诗文形成智力与创造力的高山，如果不能像黑格尔在形而上学中所做的那样将一门学问推向极致而使自己成为所有后来者望而却步、绕道而行的高山，那就只能停止拿自己与其中的每一位相比较。可是，对一颗充满创造力和挑战精神的心灵来说，追求完美、挑战极限，超越“文本虚空”，“用大量的废墟填平他的道路”以“不断追求更高的统一，不断接近包容万物的惟一的真理”②是自己交代给自己的一件不可能完成的任务，哪怕这样的求索与发现无人问津，哪怕最后只能将这千辛万苦得来的消息装进漂流瓶，扔往未来的海滩。

值得特别提及的是，作为一个译者，策兰的确展示出他作为一名杰出诗人的绝世才华，从莎氏的 4 行诗到里尔克的“秋日”，从狄金森的死亡诗学到曼杰① 两人之间在这一点上的根本不同，有策兰在1960年5 月30 日献给萨克思的一首诗为证，“慕尼黑，” “在

即鹳上旅馆。诗中，升天节那天，/ 圣母大教堂耸立在那里，倒映在/ 水面的金色波光上”，这样的情景，对萨克思来说，大屠杀之前和之后都是一样，水面的金色波光永远都会倒映同一个神灵，而对策兰来说，“我们其实并不知道/ 到底什么东西/ 才算重要。” 参见John Felstiner， Paul Celan: Poet，Survivor，Jew，New Haven and London，Yale University Press，1995.pp156-158 。

代译序：石头开花与策兰之死（19）

② [印度] 罗宾德拉纳特• 泰戈尔著，宫静译：《人生的亲证》，北京：商务印书馆，1992 年8 月第1 版，第22 页。

尔斯塔姆的苦难意识，在这些翻译中，译者与诗人融为一体，传达与创造并行不悖，创作的冲动与灵感闪现在他翻译出来的绝大多数诗中。翻译本性上的“重复，” 在他笔下成为超越的复现，在这个背景之下，所有的句法、词性、称谓与格律等技术限制，都被他那只巧妙的手披上了呼喊的强力与美学的光芒：在这里，腐朽与神奇、重复与创造、往昔与此刻、前世与今生，全都彼此交错在一起，在文字的表象下升华为另一种意义的创世之美。①

不可否认的是，根据已经掌握的资料，曾经让策兰痛苦万分的戈尔剽窃案，其性质是模棱两可的。面对德国各地针对策兰的剽窃指控，尽管有德国语言与文学院等机构出面做澄清声明，并于 960 年4 月将在德语世界极有声望的毕希纳奖颁发给他，奥地利作家笔会、斯图加特周报和众多社会名流都出面为策兰辩护，但是，“极大的侮辱已经使关于战争年代、流放、德国和诗歌本身的焦虑大大解除，策兰永远也无法从中走出，”其根本原因在于，正如戈尔夫人所提出的某些证据和其他人所抨击的那样，的确有某些词句和诗法是两人之间有雷同的，这可能也是策兰在这件诉讼案中一直保持沉默的原因之一。我们的解释是，哪怕有这样的雷同部分，也不能说此事就构成剽窃。对一个诗人来说，现实与想象、一种创造与另一种创造往往是不分时日和界限的。另外，策兰译过无数的诗歌，同时他也习惯于就他翻译的诗歌创作自己的诗歌，在漫长岁月里，哪些意象是自己独创的，哪些是受别人启发而来的，哪些排列是他最喜欢的，哪些灵光的闪现是他与每一颗创造的灵魂共享的，没有一个真正的诗人总能够分辨清楚。译诗与作诗的混淆，我们可以说是一个缺陷，在现实的世界里也的确如此，但是，假如我们将策兰看作一位诗人而非一个译匠，假如我们希

望在他的诗歌里寻找罕有的创造火花，假如我们希望听到的是从时光的远处传来的灵性呼召，那么，就算这样的剽窃起诉言之有据，那又怎么样？说到根本处，连我们每个人的生存方式都是对亚当与夏娃的剽窃，除了上帝以外，没有一个法官能够对任何一个人类宣判而自身不犯剽窃罪，假如这位法官是用人声宣判的话。

根据以上分析我们认为，从诗歌技法上看，“死亡赋格”和“密接和应”无论是在诗法与音乐的配合，还是从切题的崇高境界上看，策兰都登上了无与伦比的高峰，个人、民族和时代以及艺术等各个方面的悲欢离合以及情感升华，都指向他的必由之路，这一点虽并非策兰所独有，无数的艺术家都因江郎才尽而选择庄严崇高的死，以避免不能创新的灵魂折磨，可是，在策兰这里，多重要素的交汇准确到了致命的程度，这就是策兰的艺术死因。

① 费尔斯坦纳的策兰传记中有大量策兰译作的诗法分析实例。

代译序：石头开花与策兰之死（20）

4．失丧之苦与生命的实现

目前还没有策兰父母的准确死因，说他父亲 942 年在特涅斯特强制劳动营死于斑疹伤寒、母亲在同年或次年因为丧失劳动能力而被法西斯分子开枪击毙，还有他惟一的舅舅也于 943 年押往奥斯威辛，这些都只是根据传闻或推测得出的结论，并无真实档案纪录佐证。但不可否认的是，策兰在22 岁或23 岁便成为孤儿，而且他自己也有在劳动营里接受强制劳动的惨痛经历。策兰在苏军进入罗马尼亚以后得以逃回切尔诺维兹，随即展开他“朝向西方的”逃亡之旅，虽然在这个时期他写过一些怀念母亲的诗文，但是，怀抱着以诗歌为手段逃脱纳粹魔掌并在青年时代造访过的巴黎谋得新的生存空间的强烈求生冲动与只手闯世界的良好愿望，会使他暂时忘记丧亲之苦，因生存欲望而埋入内心深处的这种苦痛，只有当最紧急的现实威胁已经过去，只有当新的精神痛苦海啸般扑来的时候，才会浮出潜意识的水面，并以加倍的动能一举摧毁他的意志力。

以“死亡探戈”名义于 947 年在布加勒斯特以罗马尼亚文、 952 年以德语和法语发表的第一首诗，应该是策兰作为诗人第一次可能连他自己都没有预料到的成功事例。他早年深厚的德语文学功底和多年翻译莎士比亚等诗人的经历，以及前苏联占领罗马尼亚后揭露出来的许多纳粹暴行以及其他诗人的类似创作，一定是促成这一成功的主要因素，然而他同样没有料到的是，这首诗在德语世界发表后，竟然招来他始料未及的负面反应，这些反应不是就诗歌艺术本身的责难（该诗鲜明的特色引起全世界的注意，仅英译本就达20 种之多），而是关于诗歌的美与现实的丑、纳粹德国的残暴与犹太人的苦痛、宽恕与揭露、神的临在和缺席与人的苦难与绝望之间的种种对立。在德国人来说，无论是文学评论家还是大学教师，“死亡赋格”的荒诞描述与冷峻的揭露被弃置一旁，而只从赋格的乐感中获取他们所需要的东西，这

虽然让受害民族一员的诗人获得些许安慰，但毕竟离诗人的主旨相去甚远；在另一端则是包括一些哲学家和社会名流在内的犹太人的谴责：与伽达默尔齐名、有犹太血统的德语哲学家与社会理论家西奥多• 阿多诺①“认

① 阿多诺在《否定式辩证法》（Negative Dialectics ）一书中提出一种“奥斯维辛之后的伦理学与形而上学”主张，认为“从形而上的角度看，哲学家必须找到符合历史学的种种方式言说意义、真理与苦难，这样的言说方式既不否认也不肯定先验于我们知道的这个世界的另一个世界的存在：否认就是隐瞒召唤我们予以根本变革的这个世界的种种苦难，而直接肯定乌托邦的存在又会中断我们对当代社会的批判和改变这个世界的斗争。”他基于“思辨”或“形而上学”经验的这个双重策略，也许能解释他在二战灾难后对艺术与诗歌的总体态度。参见：Zuidervaart， Lambert， "Theodor W. Adorno"， The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2007 Edition)， Edward N. Zalta? (ed.)， URL =. 。

为策兰是惟一可以和塞缪尔• 贝克特站在一起的地道的战后作家，并在策兰的《言语栅》诗集里作了大量注释，”但他也曾在955 年说过这样的话：“奥斯威辛之后，再写诗简直就是野蛮之举，”而且人们一般认为这话是针对“死亡赋格”而说的。

代译序：石头开花与策兰之死（21）

尽管阿多诺后来撤回了这个说法，①但由此事可以看出，策兰在“死亡赋格”及以后的创作活动中承受着来自各个方面的沉重精神负担，这样的负担压迫出一些奇特的诗句，如：“因炫目而受人关照”、“玫瑰升起前遭蛇咬一口”、“灰烬的呼唤”、“暴吞尘土的唱诗班”。

印度诗人罗宾德拉纳特• 泰戈尔在《人生的亲证》中曾说：“人的心灵不断地被尚未获得的完美意识所吸引，就像暗室中的植物向墙外的阳光自然地生长，”②对保罗• 策兰而言，这个完美意识不仅仅是朝向耶路撒冷的身体的回归，而且还是他曾经为自己规划好的流亡终点与灵魂归属。犹太复国主义者曾经咏唱的国歌：“雪松挺立，亲吻天空……蓝海之岸，是我家乡”当初连同父亲一起为策兰所抵制，但几十年的海外漂泊之后，他终于感受到，“我们怎能在外邦唱耶和华的歌呢？”

③这两位相隔半个世纪的诗人之所以有完全不同的感受，就是因为他们面对的是一个完全不同的世界。泰戈尔对人性充满希望，是因为他有幸躲过了两次世界大战，在他眼中，每个人都充满了神性，在每一个人的身上，我们“看到神的愿望得到满足，阻碍神显现的一切最困难的障碍都已消除，神所拥有的纯粹的欢乐之花正在人性中盛开”④，不仅如此，泰戈尔近乎泛神论的普遍人性论还在于他认为每个人灵魂的亲证都依赖于他人，生命的意义在于彼此亲证。这样的观点，在历经二战磨难、耳闻目睹近600 万同胞化为轻烟之后的策兰听来，该是何其辛辣的讽刺！策兰也知道“你”，也就是每一个他者的意义，他在诗集里一共用了千余次德语的“tu(你)”，但他的差不多每一个“你”都指向或者是以色列国家的神，或者是犹太传统中的精神领袖，或者是“灰发”与“杏眼”的犹太人。生命的亲证或实现，像一线越来越辽远的亮光，“气息转向”也没有能够促使他冲破言语的罗网，留

给他的，似乎只有重返东方，回到耶路撒冷这一条路。他极希望找到一个能“收留他”的地方，请求“数杏仁时将我也算进去”，至少，他应该满足① “人遭酷刑必然喊叫，长期的磨难同样也有这样的表达权利”，他写道，“因此，说奥斯威辛之后再不能写诗也许是错误的。”这话来得太晚，约在1966 年前后，内外交困、身心憔悴的策兰已经显出精神错乱的症兆并已经在精神病诊所接受比如电休克等残酷治疗了。阿多诺原话见John Felstiner， Paul Celan: Poet，Survivor，Jew， Yale University Press， New Haven and London， 1995.P232 。② [印度] 罗宾德拉纳特• 泰戈尔著，宫静译：《人生的亲证》，北京：商务印书馆，1992 年8 月第1 版，第111 页。

③ 《旧约• 诗篇》第137 章第4 节。

④ 罗宾德拉纳特• 泰戈尔著，宫静译：《人生的亲证》，北京：商务印书馆，1992 年8 月第1 版，第28 页。

青年时代就曾有过的梦想。

然而这个时候的策兰，早已经不只属于犹太民族了，他是世界诗人，他追问的是全部人性的意义，是“巴比塔”被毁以至语言“变乱”以来“文本虚空”的疗治办法，是如何在灵魂深处拉回渐行渐远的“舒拉密”的时代，至多，他要寻找的栖身之地，属于一个已经不复存在的旧约传统。欧洲人和以色列的犹太人都认为他是犹太人、大屠杀幸存者、犹太苦难的倾诉者，然而，在欧洲的基督教世界，他是犹太人而不属于基督，在以色列的犹太人面前，他又不是一个犹太教徒，在他心中，雅各家的神已经成为“谁也不是者”，欧洲改造了他，以色列给他戴上不合适的帽子。在内心里，他不属于任何一个地方，他被耶和华和基督同时抛弃，反过来亦是如此。

代译序：石头开花与策兰之死（22）

949 年复国以后的以色列，立即陷入战争漩涡，战后又踏上了不可回返的现代化之路，在这一切过程中，阿拉伯人与犹太人的冲突似乎在以另一个面目重复着已经延续数千年的以色列背信而遭神惩罚的故事。在特拉维夫，在耶路撒冷的各处，人们拿他作为著名诗人来接待，处处都是诗歌朗诵会，作为欧洲犹太人，人们要求他就犹太意识发表演讲，还有浮光掠影的景点观光。他内心里明白自己是谁，来以色列寻找什么，但又必须十分小心地避免伤害同胞，所以费尔斯坦纳说得非常有道理："以色列和到访以色列，使策兰一直以来作为犹太人的身份困境，在新的环境里越发明显，更加尖锐。"关于以色列的犹太人非常关注的"犹太意识"，策兰只能回答说：那是一种"灵命关注"，换句话说，他的诗不仅仅属于犹太人。

这正是切尔诺维兹来的听众要求他朗诵"死亡赋格"时他婉言谢绝的原因。

流着奶与蜜的应许之地、杏树开花和橄榄木显出的青葱、到了成熟季节的葡萄唤起的对于酒桶的回忆、遍布家乡"结着雨云的"水井，这些散发着旧约气息、萦回在他脑海里的场景，在他回到法国后的差不多7 个月的时间里的写作中不见踪影。他造访伯利恒、主诞堂、拉结墓、斯高帕斯山、橄榄山、西墙（即哭墙）和奥玛清真寺，也提到大屠杀殉难者纪念馆、锡安山对面的风车房和耶路撒冷旧城的各处城门，仅此而已。但在我们的心目中，只有一个情景是对策兰至关重要的："与他父母相识的一些人前来打招呼，有一位妇女还专门送给他一块糕点，是她母亲以前常为他制作的那种。见此，他掩面而泣。"

策兰晚年经受的精神病治疗，不能不说是构成其死因的重大要素。 960 年代的精神病治疗，包括电休克与强力镇静药物，均具有相当大的身心摧残副作用。

他这个时期的许多首诗和极多用词，都是在精神治疗的痛苦中形成或因此而写作的。他购买了宾斯万格尔的《精神分裂症》和《忧郁症与狂躁》、布鲁勒尔的《精代 译 序027神病治疗法》、雅斯贝尔斯的《精神病理学》，还有弗洛伊德的好多著作。“来吧，我们要吞下神经细胞……来自菱形窝的神经细胞。”“那无韵律者阔步而来，他双肩闪出脑披风的光。”这些已经陷入狂乱思绪的诗句，如果没有其他字眼的帮衬，我们是很难猜测其真实所指的。

最后、但绝非最不重要的一个原因，是策兰中年遭遇的婚姻与爱情的困局。

策兰的妻子吉赛拉• 勒斯特朗日是一位蚀刻画家，而吉赛拉的父母皆是纯种的欧洲人和法国贵族，这样的父母对一位贫穷的东欧犹太青年很难笑脸相迎。吉赛拉的母亲成为遗孀后进了修道院，策兰夫妇去看望这位天主教徒和女侯爵的时候，竟然还必须隔着“格栅”：这就是策兰的诗集《言语栅》名称的来由。吉赛拉据说精力旺盛、热情大度，但她有自己的艺术世界，尽管她与策兰的精神交流并没有因为她父母的缘故而有任何减损。他们的第一个孩子在临产的前几天夭折，成为一枚他们并没有“怀到永远”的“青果”。策兰与奥地利南部卡林西亚出生的英格博格• 巴赫曼的交往程度至今是个谜，然而根据她的自传体小说《马琳娜》

中描述的那位“匈牙利青年”的细节，以及策兰在维也纳时写给她的许多首情诗（包括许多人当作情诗来读的“卡罗娜”）来看，策兰与她的友谊是相当深厚和异乎寻常的，他们之间的情人关系甚至保持了相当长的时间。策兰的妻子吉赛拉对此事有所耳闻，她的反应方式目前还没有直接证据，然而，我们从策兰自尽之前几个月的独居来看，婚姻生活中的困局应该是促成他自杀的众多诱因之一。

代译序：石头开花与策兰之死（23）

5．结语真正的诗人，他们另有一个名字叫做孤独者，他们的孤独体现在必须如此：

要么一直做开拓者，一直探索下去，直到落下悬崖，要么自尽，或以另一种方式结束有意义的生命。策兰就是这样一位诗人，他要传达的全部消息找不到合适的媒体来承载，最后只得把自己变成一只悲壮的漂流瓶投入冰冷的塞纳河水。捡到这只漂流瓶的，是下游7 英里处一位并不明白瓶中消息的渔人，而在策兰纵身一跃的米拉波桥上，确曾回荡过阿波利奈尔悲鸣的时光不驻、人生易逝的哀歌：“愿黑夜来临愿钟鸣响/ 时日飞逝而我还在彷徨。”当日震惊欧洲各国和以色列的唁电过去了，如今，每年5 月，塞纳河两岸的酒吧继续播放着醉人的靡靡之音，码头在进行忙碌的操作，自罗马时代以来就一直是欧洲重要的商业水道的塞纳河继续从米拉波桥下流过，喧哗与骚动与历史一同前进，我们只能祈愿策兰这枚“水针”

能真正“缝合裂开的/ 阴影--他一路挣扎/ 在更深处，/挣脱。”策兰的这份孤独，首先是以色列国家的神在他拣选出来的选民遭遇巨大灾难时的缺席在策兰心中引发的价值观的孤独，存在的意义在比如海德格尔、布伯和策兰那里分别代表着不同的价值，尤其是抽象的哲学存在与残酷的现实存在之间的比照中，意义的虚空必然导致策兰所说的“文本虚空”。经过神“变乱”之后的言语的世界，在策兰这里演化成德语与犹太文化之间不可调和的生存困境，而不是兰道尔所说的那样，战后要寄望于德国人“新的情感投入”，① 也不是布伯所强调的，面对灾难，犹太人要学会遗忘。策兰的记忆太鲜活，他无法忘记刻出深槽的防弹板和被遭枪杀的犹太人的鲜血浸润的土地，也无法忘记从青年时代起就已经遭遇到的“飘向未来”的迫害犹太人的黑烟。这样一重内心深处和灵魂底层的孤独，因为现实的丧亲之苦而放大，变成越来越离奇出格的文字简约化与“漂流瓶”情结。他的这份孤独与对普遍

人性的深深的失望，不独针对以色列国家那位渐行渐远、愈来愈虚无缥缈的神，而且还针对戴上了被嘲弄的荆冠的基督和十字架下的基督信徒。面对二战的血腥和针对犹太人的残酷掠杀，欧洲的基督徒保持或选择了沉默，在并非个别的情形下，还发生过助纣为虐的事件。两次世界大战在欧洲和整个基督教世界引起的价值与信仰的大混乱，是20 世纪后半叶整个西方文明已经和正在深刻反省的理由和根源，只不过在策兰那里，这样的内心困惑变成了“文本虚空。”

“死亡赋格”使策兰声名鹊起，也使他作为诗人的身份定格，即一位仅只为犹太人在二战期间的苦难呼吁的诗人，然而这并不是真正的策兰，真正的策兰比这个身份深广得多。他是一位怀疑者，一个真正意义上的“渎神者”，一个向犹太教和基督教数千年的神学教义发出挑战的勇士。现实的恶与形而上的神性辩解还有太大的距离，策兰背负着丧亲之苦活在这两者之间，他盼望的石头开花的时刻终于没有到来，他惟一的选择是放弃这两者，在完成了母亲的嘱托，造好了特定的“七枝烛台”，歌咏了杏、石头、光与暗影之后，以结束肉体的方式结束一切的精神磨难。他“渎神”了，他嘲讽了基督，但他在摩西的传说中分享了雅各后裔的传统之乐，尽管在精神上，他相信自己并不属于以色列，而是属于包括荷尔德林和里尔克在内的不屈灵魂和人类精神总体的发问。

一个为人所忽视的天才之泉的角度，就是作为翻译家的策兰。在本质属于“重复”的译技中，策兰把他在语言直觉上的天赋发挥到了极致，这可以从他翻译的无数诗坛怪杰与大师的作品中看得出来。像译诗的补偿理论，像奇妙的诗情抒发

① 德裔犹太人、无政府主义者和社会主义者古斯塔夫• 兰道尔在谈到类似困境时曾说：“身为德国人和信犹太教，在我并无任何害处，反倒是益处多多。”兰道尔本人于1919 年被巴伐利亚士兵残忍杀害。

与语气转换，像规则范围内的游戏变通，后来者莫可以绕过策兰而自足。在诗艺中，策兰可谓做到了所谓鞠躬尽瘁，死而后已。从早年对格律诗的模仿，到青年时代附和各式的现代派诗法，到生命末年以他独特的方式实践各式言语的“变乱”，最后以生命完成毕生最后的诗法。现代画之于毕加索、生命音乐之于瓦格纳、现代哲学之于海德格尔，如同现代诗之于策兰。

引言（1）

引言

与其说保罗• 策兰生活在他写的诗歌里，不如说他是依靠诗歌幸存下来的，希望本书能让读者对他的毕生创作有所了解。无论是一本传记还是一本纯文本研究，都无法完全说明策兰赋予存在的理由。每天，他都感到他的时代和自己的经历压迫着他写下的诗，它们“必须得穿越”（就像他谈到德语本身时所说的）“令人窒息的言语数不清的暗处”。

策兰出生在不久就被证实是错误的时间和地点，他忍受了不幸，但从未彻底释怀。他一家人都是奥斯曼帝国东端讲德语的犹太人，生活在布科维纳地区的首府切尔诺维兹，1920年策兰出生前不久，这地方归属了罗马尼亚。他父母经历了苏军占领，之后是1940 和1941 年的德军占领，再后来是强迫劳动。再后，父母又被驱逐出境。前苏联1944 年卷土重来后，策兰离开了家乡，先后去了布加勒斯特和维也纳，1948年在巴黎落下脚跟。他在巴黎读书、教书、翻译、结婚，一直忠实于母语，并创作了一种“为时代所铸又出乎其外”的诗歌，就像他曾说的，“把它想得透透彻彻”。

在策兰从1938 到1970 年间写下的近800 首诗里，我们能看到做保罗• 策兰这样的人意味着什么。迄今为止，一批收集成册的作品已经以德语出版了，8册中的3 册已发行了期待已久的历史与文学评论版本，有日期和草稿版，但不附带参考资料或注释。保罗• 策兰是欧洲战后最重要的诗人，他对母语和其他多种语言进行过深入探索，他涉猎诸多文学传统和神学、哲学、科学、历史及个人材料，因此，想要获得对这位饱经沧桑的诗人全面彻底的感受，确属不易之事，对读者的要求也很高。

策兰的作品需要有像他写诗过程中那样的“相遇”，在相遇中“我以真切的生存寻找语言”。要有那样的相遇，他说，“恐怕得有新的读

者”。在人类和语言两者共同经历了1933 至1945年间“那所发生的一切”之后，诗歌比以往任何时候都更加强烈地意味着突破自身、探头向外。他形容这是“一种握手”，或者说得更大胆一些，需要有“装在漂流瓶里的纸条”。

策兰的抒情诗要寻找“一个可称呼的您”：诗人自己、他母亲、妻子、儿子、情人或朋友、死去的犹太人、犹太人的神、奥斯普• 曼杰尔斯塔姆、奈莉• 萨克思、引言031伦布兰特、罗莎• 卢森堡、斯宾诺莎、圣方济各、以斯帖女王、布拉格的利奥拉比、李尔王、一棵树或一块石头、一个字、道、希伯来字母bet、巴别塔，或经常是一些不确定的事物，只因为被诗中说话的人称为du(“你”)，它们才出现在这里。du 这个词在30多年的诗歌里一共重复了约1300次之多。“往深里听/用你的嘴听”，这是他在一首晚期作品中的结尾，并在他最后一首诗中反复说着“你来读”。

对于英语读者来说，翻译正是在这个回馈点上切入的。译者必须担负起责任，让读者了解诗人每行诗想要表达的意思，我从策兰自己一生对翻译的奉献中得到鼓励，包括他翻译的曼杰尔斯塔姆、莎士比亚、狄金森和其他诗人不同版本的诗歌。我的这本书并不要求读者要懂德语，反过来，本书是要揭开那被忽略的重新发现诗歌的过程。

引言（2）

首先，每一个重要资源都有利于将一种外国诗歌引入我们自己的语言，这涉及历史、传记、文学传统、理论、文献学及韵律学方面的资料。然后，诗人或此或彼的私密选择必须清晰地表达出来，找到或损失掉对等的韵律、语音、暗示和歧义性的来龙去脉也应该交代清楚。“诗歌不在强加他人，它要暴露自身”，策兰在生命将尽时说道。对翻译兴许也可以说同样的话吧。把一个诗歌译者在翻译过程中的经历公开，包括他做出的种种决定和进行的各项修改，能使正在被人们讨论的诗歌更生动，额外还得到一首英语新诗的奖励。

由于是用德语写作的，策兰的抒情诗是一个特别挑战。“千年帝国”策划了针对欧洲地区犹太人的种族灭绝计划，并以语言为屠杀工具：标语、诽谤、伪科学教条、战时谎言、委婉语和暗语，这些东西导致各种各样的毁灭“行动”，从最早的种族歧视“法律”，到集中营里的“特别待遇”，直到最后对所有犹太孤儿的“重新安置”。

策兰之所以成为一位模范战后诗人，与他坚持用德语记录在德国制造的灾难密不可分。在自己的世界被彻底摧毁之后，他紧紧抓住既属于他、也属于凶手的母语--他剩余的一切的确也只有母语了。现在，这语言遭受了破坏，他的诗也许能弥补这一损失。

如果在翻译中使策兰脱离其环境并重塑其形象，要冒的风险是让一种原本深感陌路的声音愈觉缺乏知己。然而，这声音的确因为其晦涩而需要翻译出来。通常他的诗句仿佛在阴影中若隐若现，好像刚刚从某种已经失传的语言中恢复过来，即便是对说德语的人，也还需要进一步诠释。新奇、古怪、远古的词语，零乱的语法、省略、再无人能训诂的用典和彼此矛盾充斥着诗人那“真正结巴的嘴”。

那张嘴在战时“黑暗”结束之后拒绝轻易发话。当1966 年诺贝尔奖轮到欧洲犹太诗人时，更易于理解的奈莉• 萨克思拿到了它，而不是策兰。随着人们对他不易看透的独特才华的逐渐认识，有人质

疑：他对于诗歌“坚持不懈的简约”追求，还有他“不愿更容易为人理解”，这一切到底是为了什么？那些“断断续续、不合逻辑和随意的诗歌创作”到底是为了什么？

策兰的诗也许使某些读者感到困惑，这些读者没有准备好给予他的诗歌以足够关注，而策兰认为这样的关注是“天然的灵魂祷告”。要变得仔细认真，特别在翻译方面，就得让这些诗活动起来。无论如何，这些诗的真谛，也许就隐藏在那种晦涩或歧义当中，如同在偶尔的清晰直白之中。

多少年来，策兰已成为一个独特人物，有时甚至是一个很有竞争力的商品。关于他身份的流言此起彼伏，有些有根据，另一些不那么可信，但都指出了他复杂多变、四处流浪的命运。他的童年是在日耳曼-犹太文化的混合处布科维纳度过的。在布加勒斯特的两年（1945-1947）锁定他的罗马尼亚人身份。1948年在维也纳的停留和哈布斯堡帝国的家族起源，使许多人称他为奥地利作家。他出色的法语、成年后在法国几十年的生活以及他与艺术家吉赛拉• 德• 勒斯特朗日的婚姻，都让他与法国有着紧密联系，尽管这个国家从未欢迎过他。他频繁到访德国并定期在德国发表作品，让人很容易认为他是一位德国诗人。1969年，他实现了耽搁已久的耶路撒冷、特拉维夫之行，并受到德语社团的热烈欢迎，在那之后写的一些抒情诗，让他与以色列的联系更加紧密。他年轻时候靠拢社会主义，他与西班牙共和派亲密无间，他的神秘主义倾向和他对于某些文学、哲学教条的笃信，都使他拥有了相当多的拥护者。

引言（3）

单凭任何一个侧面都不足以解说保罗• 策兰。他毕竟是一位诗人，是天生的，也是后天选择的犹太诗人，也就是说，他是属于他那个时代的诗人，也是遭逢那个特别时代的犹太人。这两重身份相互渗透，难分彼此，竟至于别的任何一种界定都显得以偏概全。

在策兰身上，犹太“血统”既意味着当犹太人的痕迹，也意味着其中的张力。多年前，我在法国的一个讨论会上发表演讲，演讲刚刚结束，一位杰出的学者就警告我，说不要“过分犹太化”策兰。我铭记于心并欣然接受挑战，特别是考虑到那种忽视他的犹太血统的倾向（也有一些例外）。举个例子，我在1984 年仔细翻看策兰使用的希伯来圣经，结果发现来自某德国研究团的一位学者，由于不能确定这本书的来历，就在书里夹了一张纸片，写着wichting?“重要吗？”

尽管策兰从未详细说明他的犹太人身份，在所敬仰的人中，他更想与犹太人结为一体而不是非犹太人，比如卡夫卡、曼杰尔斯塔姆，尽管他也很欣赏荷引言033尔德林和里尔克。他欣赏亨利希• 海涅，但也认同佐尔格• 毕希纳。他认同古斯塔夫• 兰道尔和彼得• 克鲁泡特金，认同马丁• 布伯，还有马丁• 海德格尔。他认同格肖姆• 肖勒姆，还有大师埃克哈特。他认同奈莉• 萨克思，还有英格博格• 巴赫曼。策兰在血统方面的真诚从他的抒情诗、虚构散文、翻译、演讲、信件、会话以及他购买回来并做了标记的著作中看得出来，这些作品通常都讨论犹太人身份与德国人身份如何共存的问题。

从1950 年代末期开始，策兰在确定他的归属问题上受到了德国人和其他方面更猛烈的打击，这让他觉得很是受伤。死灰复燃的反犹太狂潮和随之而来的新纳粹主义，加上恶毒的剽窃指控，激起了他的反抗，刺激他创作一些甘冒不同风险的诗歌，这样的悲愤有利于丰富诗人的激情。

圣经比别的任何东西都更广泛地渗透于策兰的诗--圣经里的人名、地名、意象、祭司、明显或隐蔽的暗喻、引述的希伯来文及希伯来语的妙用--尽管总带有讽刺性，总是与正统语法格格不入。《诗篇》时常为了达到他的目的而被引用，一会儿是挽歌，一会是赞歌，起起伏伏都要依他的意思而动。有时，希伯来术语或成语会突然出现在策兰的诗里。在最直接的意义背后，它们似乎在考验圣经是否仍旧管用。它们显示出策兰的意图，无论是针对德语、读者还是他自己，无论是针对文学传统还是针对宗教传统。

舒拉密这个出现在《雅歌》里的词，为他发表的第一首诗画上了句号，而策兰最后一首诗“安息日”也昭示了他的犹太人身份。然而，对于这样一个多才多艺的作家兼语言天才，试图理解他的任何单一方式都不起作用，每一种方式都会在他的“言语栅”这里开始，也在这里结束。“靠着一把变幻的钥匙”，策兰劝自己说，“你能打开一间房/ 不再出声的话在这里雪样飘落”。我的18个章节用“一把变幻的钥匙”向大家展示这种诗歌，它由经过超现实主义到象征主义的抒情诗，发展成为一种现代派及超越现代派的立场。虽然我对策兰犹太血统的分析，加上翻译他的诗歌时唤起的一种移情作用，源自我本人作为一个犹太人的近亲血统（我也是离散在外的犹太人，但所冒的风险绝对小得多），但事实上，策兰为每一位可能的读者创作，本书也本着这同一目的。

投身于对保罗• 策兰毕生创作的研究是一次艰难旅程。他在黑暗时代忍着累累伤痕创作出惊人诗歌，挑战我们这个世界的生活方式。我与这些诗歌相遇并逐渐熟悉它们，其间感觉到一股近乎得意的黑暗能量。这是在掩饰策兰的话语承受的负担呢，还是说这种得意接近于这位诗人喑熟于心的某种东西?

失丧与母语（1）

失丧与母语

（1920-1943）保罗• 策兰原名保罗• 安切尔，战后改为现在这个名字。我们目前能够找到的、由他书写的最早文字，是他写给姨妈的一封信。信的开头照例是惯有的自责口吻：

“首先，请原谅我许久没有给您写信，而且，我还说不出什么理由”。信是1934年1 月他在成年仪式过后两个月写的。在他的童年时期，明娜姨妈和安切尔一家住在一起，不久前她刚刚移民到了巴勒斯坦。“so pardonnez-moi，please!”（“请原谅我！”）这是他接下来写的话，表现出他对从小便会的德语以外的其他语言的兴趣。他接着说，“按道理”，他应该在班上排第一而不是第二名。为了说明如何不走运，他（用带有嘲讽意味的、就事论事的措辞一本正经地）自夸说，他“属于闪族人的犹太分支①……是啊，至于我们学校的反犹太思潮，我可以就此写一部300 页的大部头”。他告诉姨妈说。他现在本没有时间给她写信的，但是“今天我不能去学校，因为昨天我在冰上滑倒了，还很聪明地摔伤了屁股”。在这封信的末尾，他询问姨妈是否学会了当地语言：“当地话学得怎么样了啊？你讲英语吗？也讲希伯来语吗？”

那个用来表示他受伤的“屁股”的儿童用语popo，与他对种族歧视暗语--“闪族人中的犹太分支”--相当敏锐的辨别能力放在一起显得十分古怪。那双敏感的耳朵让他在希特勒12 年的“帝国”统治之后，再也没有在作品中用到“rasse”

（“种族”）一词。从保罗1943年的信件可以看出，国内迫害活动的开始，恰巧与姨妈前往巴勒斯坦的事同时发生。由于保罗准备写“300页的大部头”，语气十分① 闪族，Shemite ，据说是源自诺亚长子的一支人类的合称，包括犹太人、阿拉伯人、阿卡得人和腓尼基

人。--译注逗人，隐微的紧张感一时显得无所谓，但是，由于策兰在灾难期间和之后一直将在欧洲生活，这一层紧张感将一直伴随他。

一个13 岁的孩子会用法语说“请原谅”，并从中得到乐趣，这份乐趣后来就成为一个流亡者选择在巴黎定居的因由。他就从未学过的一门语言大胆尝试，“speak-you English?（你讲英语吗）”最终导致他日后放手翻译莎士比亚和艾米莉• 狄金森的诗作。书信末尾的问题“und hebraisch?（也讲希伯来语吗？）”道出他的疑惑：一个奥斯曼帝国①的犹太人如何能够抛弃德语而改说希伯来语，如何能从母语过渡到一门宗教语言？

保罗• 安切尔的母语与母亲不无关系。她通过日常谈话、介绍古典作家、讲童话故事和唱儿歌让儿子学会德语。保罗后来回忆起当时学会的一首歌：“那首一直是母性的、夏日的、亮-/ 血的金龟子之歌，就在/ 何等崎岖、寒冷而严酷的/ 音节边缘上”。保罗保留了母亲的一张照片，那时她大约21 岁。照片中的她五官饱满、柔和，显露温情地凝视，头上戴一顶松软帽子，戴着羊皮手套的手轻放在一本书上。那本书多半是当时的摄影师常用的一种道具，供顾客随意选用。照片里的那本书符合我们知道的有关弗里茜• 施拉格的一些情况：“她特别喜欢德国古典文学，在后来的许多年里，她和儿子竞相引用所喜欢的那些作家的话”。

在照片的背面，策兰写到：“妈妈，第一次世界大战时期摄于波希米亚②”。

失丧与母语（2）

根据字迹以及他对“第一次”世界大战的回顾，照片上的题字日期应该是在二战之后，而到了二战，犹太人再无避难之所了。1915 年前后，还未结婚的弗里茜• 施拉格随家人向西逃到了波希米亚--“你母亲生活了3 年的逃亡地，它四处游荡，就像语言”。策兰的祖父母也从俄国人那儿逃了出来，而他们的儿子利奥• 安切尔正在奥地利军队中服役并且受了伤。双方家庭都是从维也纳东边500英里的加利西亚和布科维纳来的，当时属于哈布斯堡王朝。是在“最东边”，策兰特别强调说。

① 奥斯曼帝国：（The Ottoman Empire），在西方亦称土耳其帝国（Turkish Empire），存续时间为公元1299 年至公元1922 年，16 至17 世纪达至巅峰。该帝国横跨三个大陆，控制着欧洲东南大部、中东和北非，从西部的直布罗陀海峡一直延伸至东部的里海和波斯湾，从奥地利与斯洛伐克延伸至北部乌克兰的内陆地区和南部的苏丹及也门。在长达6 个多世纪里，奥斯曼帝国一直是东西方的交通枢纽。--译注② 波希米亚：Bohemia ，今捷克与斯洛伐克西部。斯拉夫人的一支，捷克人，于1 世纪和5 世纪之间在此定居。公元15 世纪，其中主要部分独立出来，成立匈牙利，后来又变成哈布斯堡王朝。1918 年，波希米亚地区成为新成立的捷克斯洛伐克共和国的核心。--译注策兰知道他的祖先都是信教的犹太人：母亲的祖父是虔诚的哈西德派信徒①，曾经去巴勒斯坦的萨费德朝圣。他自己的祖父是讲经的拉比。策兰的母亲出生在萨达哥拉，一个靠近布科维纳首府切尔诺维兹的哈西德派活动中心，有一次他满怀赞许地提到说，他的曾祖母来自克尔罗埃特家庭，即“圣经信徒”。他称自己为“哈布斯堡王朝的遗腹子”，属于高贵德皇的哈布斯堡②王朝的子民，即便他是该王朝于1918 覆灭后两年才出生的，而且布科维纳也于该王朝灭亡的当年转让给了罗马尼亚。弗朗兹• 约瑟夫的王国对犹太人是宽大的，在保罗自己的

家中，犹太文化与奥地利-日耳曼文化混合在一起，大家时常各执一词，几方的说法既都有可能，又都无法确定，这种情况在其他类似的无数小布尔乔亚家庭里比比皆是。

策兰1920 年代到30 年代的童年，是在多种语言混杂的环境下度过的。在布科维纳，有说乌克兰语的，罗马尼亚语的，德语的，斯瓦比亚语的，意第绪语③的，还有些人说其他语言和方言。1920年11月23号，保罗出生在切尔诺维兹，那里的10 万居民中有近一半是犹太人，他们管那地方叫“小维也纳”。在家里，保罗说着德语长大，在学校，他学会说流利的罗马尼亚语。他还懂得一点点意第绪语，在战争开始之前，他还像那些讲标准德语的人一样对意第绪语怀有轻视。但据他的一个同学回忆，当一个属于法西斯铁血卫兵④的老师称意第绪语是一门愚蠢的语言时，保罗反驳说，就连莎士比亚的作品也被译成了意第绪语！他还经常背诵切尔诺维兹一位意第绪语作家写的寓言故事。

多年后，策兰回忆他“与诗歌的第一次邂逅”，他对此事的回忆透露很多信息：“当时我六岁，已经能够背诵席勒的‘钟声之歌’”。“谁知道我的背诵给听众留下的印象，是否透露后来将会发生的事情呢？”对于一个沿着正统犹太教轨道生活的孩子来说，能够做到充分了解一个德语作家，毋庸置疑是一件值得骄傲的① 哈西德派：Hasid，由“美名大师（Baal shem-tov）”以斯利尔• 本• 以利泽尔（Yisrael ben Eliezer）于18 世纪在波兰创立的一个神秘犹太教派别。--译注② 哈布斯堡：Habsburg，欧洲著名的德意志皇族，其家族成员为欧洲多个国家的统治者，也是1440-1806 神圣罗马帝国的统治者。--译注③ 意第绪语：Yiddish，亦称依地语，历史上中欧和东欧犹太人所用语言，是多种语言的混合，主要来自中世纪日耳曼方言，其次来自希伯来语、阿拉姆语和各种斯拉夫语、古法语及古意大利语。--译注④ 法西斯铁血卫兵：The Iron Guard，自1927 年至二战初期在罗马尼亚出现的民粹主义及反犹太运动和法西斯团体。

失丧与母语（3）

创始人及领导者为科得里安努，起初名为“天使长米迦勒之家”，1930 年改名为“铁血卫兵”，成为半军事化政治团体，1935 年又更名为“一切为了祖国”。--译注事。但是，策兰认为背诵给他带来强大冲击，这说明他的内心深处有一个作家所具备的最深刻的冲动，就是有人倾听的需要和与他人沟通的渴望。

毋庸置疑，他的母语（Muttersprache）--德语，才是策兰所擅长的。他父亲强调儿子的犹太式教育，而他母亲却认为“德语更加重要”，她花费一辈子的精力保证儿子一定要讲文雅纯正的德语，要与人们在切尔诺维兹讲的那种不纯正的德语保持距离。“在家里我们只说标准德语”，策兰曾说。“方言对于我来说--很不幸--一直都是要与之保持距离的东西。”一位校友回忆说，“我们并没有自然语言。说一口流利的德语是一件必须完成的事。你能做到，但并非不费力气便能做到”。编织在策兰诗中的对于母亲的回忆，将她与muttersprach(母语) 联系在了一起：“母字引领我”他常说。相对而言，策兰父亲在他诗歌中的完全缺席，似乎反映了他们彼此疏远且不易相处的关系。

利奥• 安切尔在正统犹太教环境中成长起来，有强烈的犹太复国主义信念。保罗作为惟一的儿子，感受到了这些背景对他的压力。6 岁时，他从一个自由的德语小学转学到了一所希伯来语小学，叫萨法赫• 伊夫里亚小学。这所学校早期鼓励犹太人融入奥地利-日耳曼文化，后来受到“犹太社会主义者同盟”强调的意第绪文化的影响。从1927 至1930 年，保罗在这所学校里度过3 年时间，那里大规模地进行犹太复国主义和希伯来语教育。事实上，世界犹太复国主义组织①的主席，凯姆• 魏茨曼在1927 年的12 月来到了切尔诺维兹，发表了一篇鼓动人心的演讲，并到访萨法赫• 伊夫里亚小学。在那里，他“显然对所见所闻留下了深刻印象”。可是，保罗• 安切尔却不像他那么愉快地受到感动。1930年，他进了一所

国立学校，但仍然要跟从家乡请来的一位指导老师继续学习希伯来语--有时甚至在圣诞节假期里也要学，这是他在给维也纳的一位姨妈写信时提到的。后来证实，在他去学校学习罗马尼亚语以前，已经（充满愤恨地）通晓希伯来语了。

如果说保罗仅仅将世俗的德语与母亲联系在一起，将希伯来语与父亲联系在一起，那就是在曲解他们这个中欧中产阶级犹太家庭的策动力。家庭安息日礼拜分别以德语和希伯来语由父母一同进行。然而，在成长过程中，他还是厌恶学究① 世界犹太复国主义组织：The World Zionist Organization，缩写为WZO，1897 年9 月3 日成立于在瑞士巴塞尔召开的第一届犹太复国主义者大会，起初名为犹太复国主义者组织，是为犹太复国主义运动提供庇护的一个组织。第一次大会组织者为西奥多• 赫泽尔（Theodor Herzl）。--译注气的父亲而与母亲更加亲密。

策兰在这方面与一些其他的欧洲犹太作家很相似。如普鲁斯特。如弗洛伊德，这个人的父亲唤起俄狄浦斯本能。如马丁• 布伯，他从3 岁起便明显感觉到母爱的缺失。如奥斯普• 曼杰尔斯塔姆①，他清楚地记得作为商人的父亲满口“乱七八糟的犹太教”，而母亲铿锵有力的俄语却明显不同。更为重要的是还有弗朗茨• 卡夫卡。的确，策兰有一次对一位朋友说，在犹太人的家庭里，卡夫卡那种怨天尤人的《致他父亲的信》，必须反复书写。

策兰不太可能想到依照卡夫卡的《致他父亲的信》（1919）或曼杰尔斯塔姆的《时代喧嚣》（1925），来自己创作一部关于他的中产阶级犹太式成长经历的回忆录。这些作家是策兰的守护神，但他不可能像这些大作家那样回忆自己的童年，这些作家只是针对中欧犹太同化过程不利的一面表达自己的厌恶，而策兰的世界却已经遭到纳粹蹂躏。

失丧与母语（4）

1933 年的成人礼后，保罗放下了希伯来语（他对于明娜姨妈在巴勒斯坦如何应付它的好奇也由此而来）。不久后，他开始热衷于让他父亲头疼的政治思想。像其他左倾学生一样，他脱离了犹太复国主义组织大卫迪亚。当切尔诺维兹人通过收音机收听希特勒的狂吠，而共产党人的活动也面临拷打和监禁处罚时，保罗加入了一个主要由犹太人组成的、怀疑是反法西斯性质的青年团体。他们创办了一份叫“红色学生”的油印杂志，自己写文章，并把讲述马克思主义的文章从德语翻译成罗马尼亚语。在这之后的1936 年，他帮助西班牙共和党人筹款。他们的战斗口号是：“No pasaran(他们休想通过)”，这口号在他后来的诗中出现了两次。他甚至虚构了一位姐姐，叙述她在西班牙内战中的活动，一些人后来竟然非常关切她的下落。

他很快就放弃了对共产主义的效忠，然而却从未失去对无政府主义和社会主① 奥斯普• 曼杰尔斯塔姆：Osip Mandelshtam，1891-1938，俄国诗人及散文作家，阿克梅派诗人杰出代表。他出生于华沙，父亲是讲德语的拉脱维亚犹太皮货商。1907 年毕业于圣彼得堡商学院，同年赴巴黎索邦神学院求学，师从亨利• 伯格森，两年后入海德堡大学学习法国古典文学。1911 年在圣彼得堡一家卫理公会受洗，并在圣彼得堡大学历史与哲学系学习。1916 年开始发表《石头》等诗集及小说、杂文及回忆录，1921 年与纳德日达结婚（他的大部分作品因她而得以存留于世），1936 年因发表讽刺斯大林的诗作遭逮捕，1937 年被定性为“托洛茨基分子”，1938 年12 月27 日死于西伯利亚流放监狱临时营地。--译注义的好感。策兰称自己是“在彼得• 克鲁泡特金①和古斯塔夫• 兰道尔②著作熏陶下成长起来的”，并回忆起还是切尔诺维兹的一个小男孩时，学习维也纳人唱的那首“团结”歌的情景。

在文学领域，学生时代的保罗的偏好并不那么与众不同。他读歌德、席勒的作品，也读一些与他意气相投和能启发思想的作家，如海涅、特拉克尔、荷尔德林、尼采、魏尔伦、韩波以及后来的霍夫曼斯塔尔及卡夫卡。他对抒情诗离奇的敏感让朋友们记忆犹新。他和一个同学，伊马努埃尔• 魏斯格拉斯（他之后致力于将里尔克的作品翻译成罗马尼亚语），就一个共同的主题分别赋诗，而且这两个男孩试图将以下这些人的作品译成德文：阿波利奈尔、艾吕雅、莎士比亚、叶芝、豪斯曼、叶赛宁和罗马尼亚籍诗人阿尔盖齐。在以上这些人中，他最喜欢里尔克的诗。早期的一位同学想起了他们在乡间的一次夏日漫步。他们躺在树阴下，突然，保罗开始背诵里尔克有关耶稣在客西马尼园的诗“橄榄园”：“他起身来到枯黄的树叶下/橄榄林里一片枯黄，满眼荒芜”。那位朋友补充说，他们没有走太远，因为在1930年代，对于两个在罗马尼亚生活的犹太年轻人来说，那样太冒险了。

保罗• 安切尔是英俊的小伙子，这从当时的照片可以看出来。其中一张摄于1937年2月的切尔诺维兹，为我们提供了他最早的抓拍照片。有人正在人行道上为两个朋友拍照，保罗恰好路过，并向后看了一眼--就在按下快门的那一刻。经过修改和放大，照片显示一个瘦削的身形，戴着一顶小巧的帽子，穿着带有羊毛领子的长外套，面容清晰，看上去很机灵。保罗的朋友珀尔• 菲奇曼保留着这张照片，并在多年后拿给我看，他的描述是“苗条、深色头发和眼睛，英俊，长得有诗意，笑声文雅而特别……可以说，保罗有些矜持，他有一张杏仁脸……他的声音轻柔悦耳……柔和轻快的嗓音。他的幽默犀利尖锐，又显得十分谦逊”。

失丧与母语（5）

大约是十六、七岁的时候，保罗开始写诗。这些诗深受浪漫主义和象征主义影响，表达类似的忧郁情调。这些诗有韵律，节奏明快，标题多半是“哀痛”、“心① 克鲁泡特金：Kropotkin Prince Pyotr Alekseyevich ，克鲁泡特金• 皮奥奇• 阿列克谢耶维奇，1842-1921， 俄国无政府主义者和政治哲学家，认为改善人类现状的方法是合作而不是竞争，对俄国和英国的无政府主义运动产生很大的影响。--译注② 古斯塔夫• 兰道尔：Gustav Landauer ，德裔犹太人，1870 年4 月7 日出生于德国卡尔斯鲁厄，1919 年5 月2 日死于慕尼黑，为巴伐利亚士兵所杀。他是德国无政府主义者，曾受克鲁泡特金影响，主张以消极抵制代替暴力反抗。他也因大量翻译莎士比亚作品为德语而知名。--译注愿”、“夏之夜”、“黎明”、“告别”和“明亮月光”，呈现蓝色、金色抑或是紫色色调，并以“沙”、“风”、“雨”、“眼泪”构成“暗影”、“沉睡”、“梦”和“死亡”。

安切尔为人所知的最早的诗，是他自己为其署上日期的“1938年母亲节”， 是当年5 月。当时他17岁，正要从切尔诺维兹相当自由的乌克兰高级中学毕业，因为罗马尼亚国立学校里兴起反犹太活动，他才转学到那所中学。这首献给母亲的14 行诗，用一种过于精致的语言给翻译者留下一个棘手的任务：既要表现出少年的多愁善感，又不能显得戏弄作者。他提到了“夜晚散落的乡愁”以及“紧握双手的祷告为求再睹你的面容”，然后说，她那“以光芒织就的温柔与关切”令他不再有烦心的噩梦。那首14 行诗这样结尾：

你根本不像那些人无事自扰、惊惶失措，

纵使是何等的混杂拥挤、人涌如潮--

你是宁静，妈妈，是来自深处的光照。

最后一行由于多出两个音节而增长了14 行诗的音节，好像mutter 这个词是灵光突现、兀自冒出的--Denn du bist Ruhe，mutter，

schimmer aus dem grund.这句话让人想起舒伯特用过的“du bist die ruh”，那是一首安宁而极受珍视的歌，诗中说话者因此找回一个平衡点。

保罗的父母期望儿子成为医生，但罗马尼亚的医学院有针对犹太人设的限额，并且，1938年春天他高中毕业时，德国军队已经进驻维也纳。他父亲想把家中不多的钱存起来准备移民，然而，保罗有心继续学业，并受到母亲的支持。1938年11月9 号，他离家去往法国，准备在图尔市上医学预科课程。他乘坐的火车正好在“水晶之夜①”经过柏林，碰上了纳粹煽动的第一次大规模集体迫害活动。策兰事后回顾那个时刻--

你看到那阵浓烟

① 水晶之夜：Night of the Broken Glass ，亦称碎玻璃之夜。1938年11 月7 日，一名犹太裔德国青年因不满德国政府驱逐境内犹太裔居民而枪杀德国驻巴黎大使馆官员，导致德国与奥地利政府在11 月9 日至10 日凌晨对德国全境犹太人的攻击，捣毁犹太人的商店和会堂，杀害90 余名犹太人，逮捕数万犹太青年，碎玻璃满地，故称水晶之夜，由此展开针对犹太人的系列迫害。--译注

已经从未来冒出

--欧洲犹太人生活的末日就是这样开始的。

到达法国后不久，保罗拜访了舅舅布鲁诺• 施拉格，布鲁诺早年来法国定居，想要成为一名演员，他只比保罗大15 岁。布鲁诺带保罗去参观蒙马特尔和蒙帕尔纳。在这段出国的时间里，保罗还去拜访了从被纳粹占领的维也纳逃到英国的姨妈，在那里，他第一次看见用英语表演的莎士比亚戏剧。在法国，他遇到从西班牙来的难民，并且很可能更加热衷于先锋派艺术而不是医学。罗马尼亚籍的犹太超现实主义先锋派尤金• 尤奥奈斯科、特里斯坦• 查拉、本雅明• 方达恩和艾莱瑞• 沃龙卡多年前就来到了巴

黎，而在1938年，布勒东、艾吕雅和杜尚组织了一场国际知名的展览，使超现实主义运动达到顶峰。

失丧与母语（6）

保罗自己的诗还没有向超现实主义精神敞开大门。1939年5月的母亲节，他又写了一首14 行诗。这次他远离了母亲，并且处在战争一触即发的情况下。第一段写得充满温情，接着，不祥之兆便突然插进来：

细心疗伤的母亲她陪伴在身旁，
黑夜里柔软的手指爱抚着我们，
如母鹿开辟林中宝贵的玩乐场，
她让儿女畅饮晨风送来的清新。
世事恰如溪流我们得步步留意
她临河洗涤如忘川的摆渡死神
当雷声临近夜幕透出狰狞气息
她拖延黑暗好加快我们的归程。

我在每4 行诗里译出的韵脚并不算完美--“skin”和“wind”，“death”和“threat”--但也暗示诗人自己在韵脚上的拼凑痕迹。他生造的这个“如死神般洗涤”的母亲形象，尽管的确令人困惑，并且（跟里尔克的诗一样）很难领会，却表明他对时局和丧亲的忧虑，或许只是心知有那么一天吧。

1939 年夏天，当德国正在威胁波兰时，保罗• 安切尔回家了。战争爆发后，他开始在切尔诺维兹研究浪漫主义文学。恐怖的场景夹杂在他的诗中，却抹上了传奇文学和史诗的色彩。《世界灭绝之歌》提及沙和“数不清的帐篷”：“（但帐篷里是什么/都有谁？）/他们都遭受毁灭了吗？”。下面几行是从他那首澹妄的“三人逃亡之歌”里挑出来的：

接着他们来了，
他们前来叫冤：大火吞噬了我们所有人的家！
接着我们大笑，

我们笑着扑灭了他们的火。

一股更残酷的力量贯穿于“死人”：

星光抽打他眼神，

荆棘挡住他的路

无奈爬行草地上，

揣摸风来的方向。

石南拔起又扯碎，

黑夜为床天作被。

蟋蟀声声困无路，

偃旗息鼓心头苦。

罂粟吮血自他身：

现在跪下喝干净！

这则寓言颇能反映战争一触即发时他心中的焦虑。希特勒和斯大林签订互不侵犯条约，1939年9 月战争爆发，罗马尼亚被迫将布科维纳北部割让给前苏联。1940年6月，俄国军队占领切尔诺维兹。前苏联人要来重新洗牌，这种新情况意味着大学要进行大大小小的改革，这对保罗的学习造成不良影响。斯大林主义的出现和野蛮的西伯利亚流放政策，让他抛弃了残存的幻想。“我现在是一个托洛茨基分子”，他说。然而，苏军占领的确加快了他对俄语和乌克兰语的掌握，因这两种语言是强制教学的。他的一个大学同学记得，曾听到一位抱同情心的乌克兰语教师背诵叶赛宁的诗和当时还是“无名小卒”的奥斯普• 曼杰尔斯塔姆的诗。

失丧与母语（7）

那时，保罗在国立意第绪语戏院结识了年轻女演员露丝•拉克勒，并通过她结识了一批意第绪语文学人物。他仍然在用母语大量写作，那是里尔克和荷尔德林的语言。对德语的这份忠诚，也许就是1941 年6 月面临德国入侵威胁时，他仍然愿意与父母一起留在切尔诺维兹的部分原因。

6 月2日，希特勒撕毁苏德互不侵犯条约并侵犯前苏联领土，此时一切的希望都破灭了。保罗的一些朋友与俄国人一起逃走了，另一些则被征入前苏联军队。罗马尼亚士兵占领了整个布科维纳、比萨拉比亚、摩尔达维亚，就连德国军队也为他们对待犹太人的野蛮袭击深感震惊--据说是轴心国最恶劣的例子。纳粹党卫军第10B 营是奥托•奥兰多夫领导的特别行动队D 组的一部分，该营于1941年7月5号和6 号到达切尔诺维兹。因为罗马尼亚也加入了轴心国，该国军队和警察帮助德国人摧毁已经在这里生活了600年之久的犹太人：烧掉犹太会堂、强制佩戴黄色徽章；抢劫、拷打，并在头24小时里就屠杀了犹太社区领导人及其他3，000 多人；把犹太人赶到犹太聚集区；不久又将许多人驱逐出境。聚集区里的环境sehr eng（“十分拥挤”），一位妇女回忆说。另一位妇女回忆说，多达45人挤在一间公寓房里。保罗的朋友记得，挤在聚集区的六、七个月的短暂经历也并不全都是悲惨回忆，因为在那里能强烈感受到一个犹太集体。他们唱着意第绪语歌曲，保罗甚至还开始翻译莎士比亚的14行诗。

在他自己的抒情诗里，个人情感承受了政治动荡的冲击。因此才有“黑暗”一诗（1941）：

沉静之瓮空空荡荡。

枝叶之间

无语之歌的暑热

窒息得紫黑。

迟钝的钟塔
向前摸索奇异时间。
鸟翅扑闪回旋。
死神来临，
为心中的猫头鹰。
叛国落入你眼中-
我的暗影随着你的尖叫扑腾-
今晚过后东方冒烟……
只有垂死
闪出火花。

一系列梦幻般的物象表达了情感混乱，假如不能完全归结为“无语之歌”的话。

作为在劫难逃的一次普遍创伤中的众多受害者之一，保罗• 安切尔的遭遇，相对于布科维纳其他的犹太人，可以说，比某些人强，比另外一些人糟糕。他被强制从事体力劳动，在普鲁特河大桥搬运废渣，在毁坏的邮局清理垃圾。后来，他的任务变成收集和销毁俄国书籍。1941年的7 月之后，在被占领的第一年里，他继续写作，那些诗渗透着悲戚情怀和对死神的亲近，但仍然保留在德国浪漫主义传统之内。《小夜曲》用忧郁的音乐标题映衬可怕的景象：

别睡着，提高警惕。
白杨树歌唱着迈进
作战大军就在树边。
战壕流淌你的血滴。

接下来的一段呈现表现主义风格，“绿色的骷髅跳舞”，“梦在长矛上流血”。他的小夜曲这样收尾：

这世界是阵痛中的母兽，
裸着身体在夜色里蠕动。
上帝是它发出的哀恸，

我又惊又怕，呆若木头。

这里回应叶芝诗里描述过的“猛兽”，而且最后一句明显带有斧琢痕迹，显出这位诗人受到技法的约束。他意识到，字正腔圆的歌词风格对自己没用，便着手寻找新的表现手法。

失丧与母语（8）

1941年秋，保罗一家离开犹太人聚居区，避开了接下来的一波驱赶风潮，这得感谢切尔诺维兹那位开明的市长特拉伊安• 波波韦奇下达的准许令。保罗把他的黄星藏起来，冒险在公共花园里散步。但是，1942年6 月，市长颁发的许可令也没有用了，由罗马尼亚人担任的布科维纳市长又开始清理“不受欢迎的犹太成分”。到了星期六晚上，城里的弧光灯通宵不灭，天亮之前，盖世太保和地方警察就把人们从床上赶起来，押上卡车，然后赶进火车站，关进运牲口的车厢：一家一家的人、儿童和老人、孤儿、病人和精神病患者都有。这样的夜间突击“行动”一共进行了两次，6月6号和13号，之后，犹太人就算是得到了预先警告。在周末，他们可以留在别处或把他们的孩子送往别处。但是哪个家庭会遭袭击，什么时候遭袭击，人们也许永远也不会知道，人们同样也不清楚，彻底改变了策兰的人生和艺术的那个夜晚到底发生了什么事情。

他从不愿意描述1942 年6 月27 日所发生的事。根据他的朋友露丝• 拉克勒所说，她在一间化妆品工厂为保罗找到了藏身之所。保罗催促父母与他一起寻找避难所，但他的母亲却是一种听天由命的态度：“我们逃脱不了命运的捉弄。毕竟，现在有许多犹太人住在特涅斯特”。（她没法知道，在那个时候，被驱逐到特涅斯特的犹太人，三分之二已经死去。）据说，保罗和父亲曾大吵一架并气冲冲地跑了出去。另一个朋友记得，保罗的父母希望他安全地离开家。在我们所说的那个晚上，是一个星期六，他和保罗去了另两个朋友家中参加集会，因为宵禁就留宿了一晚。第二天，保罗回到家--这部分事实似乎相当肯定，无论他那晚去了哪里，无论他与父母有过怎样的过节--房子空荡荡的，前门被封了起来，父母已经不见了。

在较早一批围赶之后，保罗的一个熟人去火车站设法将她的父母弄下火车，从而挽救了他们的性命。还有保罗的两位诗友，在1942 年

6 月与父母一起被驱逐出去，与父母一起生活两年后，一家人又一起回到了切尔诺维兹。保罗一直为自己没有为父母做同样多的事而感到愧疚。

另有一则透露当晚内情的说法，不过听起来不大可能。在1960年，当向一些朋友解释他战争时期的痛苦时，

“保罗说他最深的愧疚是一次背叛。他痛哭起来。他说有一天，纳粹分子来到他家，逮捕了他和父母。那是1942 年。一家人关进了集中营，一道铁丝网分开了他们。保罗伸手穿过铁丝网抓住父亲的手。一个卫兵看到了，重重地砸在保罗手上：‘此时，我放开了爸爸的手--想一想，我松开了他的手然后跑走了！’”这内容与其他报道并不相符，但这个故事还是体现了深重的心理创伤。

接下来发生在保罗父母身上的事情，是根据一些幸存下来的犹太人的叙述凑成的，这些人被驱逐到特涅斯特东边，越过第涅斯特河，到达德国人占领的乌克兰。他父母被关在运牲口的车厢里，火车在炎炎夏日里开了5天，之后他们被关进布格河南边的马厩。他们或是去修路，或是去采石场劳动，都是苦活，还要遭受党卫军和乌克兰守卫的残酷对待。他的父母在流放时还带上保罗的一个表弟，塞尔玛• 梅尔鲍姆• 埃幸尔（1924-1942），一个有天赋而且热情的诗人，曾写过一首描述玫瑰盛开的诗：“它死了，死了，却从没有真正活过。”布科维纳的一位画家阿诺德• 代格哈尼的日记里记载说，塞尔玛死于斑疹伤寒。还有下面这件事，是他在1942年9月17日的日记里写的：“30名工匠将被迁移到盖新。在他们中间……就有建筑工安切尔”，也就是保罗的父亲。9月20号的日记里记载说：“汉墨林和安切尔从盖新来到这里，去接他们的妻子和拿东西。他们对于那儿的生活闭口不言。” 再没有更多一手消息了。

失丧与母语（9）

关于他自己的困难，20年后策兰冷淡地描述过。“战争年代，我的时间断断续续地‘花’在罗马尼亚所谓的劳动营里。”在他父母1942年6月被驱逐后不到一个月的时间里，保罗被迫加入罗马尼亚官方强迫犹太委员会成立的一个劳动营。他被送往切尔诺维兹南边400公里的塔巴勒斯迪，在瓦拉几亚境内，到了由罗马尼亚军队与德国军工人员组成的托德组织共同管理的一个营地。在给露丝• 拉克勒的一封信中，他说：“你来信说我不应该绝望。不，露丝，我不绝望。但我的母亲带给我许多伤痛，她在最后的日子里病得那样重，她一定在想我怎么样了，而现在没能说一句再见就走了，也许是永别。”在1942 年8 月2 日的一封信里，他又写道：“在自己手中，我亲眼目睹生活变成了苦痛，但最终，生活会回归人性。它曾铺开一条我试图踏上的一条路，我将依旧走下去，义无反顾。”

为了坚守这人性观（Menschlichkeit），只要囚犯的生活条件允许，保罗• 安切尔就创作诗歌。这封给露丝的信中还附带有一首叫做“大陆”的诗，那是在星期天犯人获准休息的时候写的。诗这样开头：“黑暗中的姐姐啊，去拿你治病的香膏/ 救治这漂白的生活和不能说话的嘴”。这种语气坚定、带有韵律并且有严格控制的诗文，是在铲石子和修路的间隙，在艰苦的环境和极少的粮食配给情况下写成的。诗歌的创作与创作带来的镇定让他有了活下去的理由。许多这样的诗，他都寄给了露丝，怀着一线或许能编成诗集的希望。

他有时能回到切尔诺维兹度过短暂的一段时间，被问及从事什么工作时，他会这样回答：“铲！”在塔巴勒斯迪的一位同伴回忆说：“他沉默寡言，从不说起他父母的命运。”其他人则记得他那“带有怨恨的幽默”。策兰后来回忆说，在那段日子里，作为一个犹太人，他明白了“语言不仅架起了通向世界的桥梁，同时也通向孤独”。

公开发表的关于策兰生平的报道说，他只到过一处劳动营。但策兰自己却说

“几处劳动营”，而其他的报道则提到了塔巴勒斯迪以外的地方：皮亚特拉-尼姆特和巴斯凯尼，靠近切尔诺维兹①，还有罗马尼亚西部山区普利塞斯迪。在这些劳动营里，他遇到了知识分子，还有一些从事人们不太熟悉的行业的犹太人。他日后告诉一个朋友说，在他营中学到很多意第绪语。在强制劳动中度过的19 个月，他经常写诗并翻译莎士比亚的14 行诗，翻译魏尔伦、叶芝、豪斯曼、艾吕雅、叶赛宁和其他人的诗。至少75首诗从这段时间幸存下来，几乎都是押韵的诗，许多还是传统的4 行诗。这些诗渗透着忧伤、乡愁和对情人的渴望，满是以表现主义手法表达的自然意象，同样也引用文学和神话方面的典故。《走出深渊》、《晨

① 切尔诺维兹：Czernowitz ，乌克兰西部地区布科维纳以北的历史名城，曾是切尔诺维兹省政府的管理中心，自身也是一个区。--译注

歌》和《下雨了，姐姐》，都在几天内写成，这些诗让人想起《诗篇》、中世纪抒情诗和魏尔伦的作品。他在传统中摸索着。

1942 年秋天写的一首诗采用了一个流行的标题，《施魔法的时辰》，圆润的对句结构是罗马尼亚民歌常用的。在遵守罗马尼亚民歌形式的前提下，这首诗也释放出一种生猛的冲动力，“描述内在和宽广得无以言状的东西”，他当时是这样说的：

寂静喘息，莫非南风捎来如许沉闷？

来吧麝香石竹，为我加冕。开花吧人生。

以谁为镜？什么在变化？快结束这梦幻。

你的温柔，你的白皙，竟谁人休戚熟暗？

黑暗在游走，黑夜会否在痛苦中哭泣？

黑暗在挣扎！它挣脱自身铁链的绊羁。

四把匕首感觉一颗星在身后紧紧追赶，

流星呼啸远去，而惊愕唤醒阵阵狂乱。

流星在发光。我们明亮的房舍裂开洞眼。

它且走且唱，让我们的灵魂扇子样四散。

一个象征事件到另一个象征事件之间的转换跳跃太大，听上去很是牵强，但这首诗也展示出一股真正的活力。

失丧与母语（10）

保罗的父亲在1942 年秋天死于斑疹伤寒。几个月后，根据他自己的说法，他从“支言片语”中得知母亲的结局。1942年末或者1943 年初的某个时候，因为那个冬季极度寒冷，他从逃离特涅斯特的一位亲戚那里得知，他母亲已经因为不适合劳动而遭枪决。

在这种打击之下，他创作了一些称为“冬天”的4行诗，极力勾勒在乌克兰发生的那幕无从确知的惨景。“雪在飘落，妈妈，飘在乌克兰”。这首诗开头的一行在中间停顿下来呼唤母亲，就像1938年的那首14行诗的结尾：“你是宁静，妈妈，是来自深处的光照。”但如今，这首诗说了一个真实的地名，并使想象力奔向那个地方--这次不再是怀乡之情，而是恰好相反：

雪在飘落，妈妈，大雪飘在乌克兰：
救主的荆冠缀满说不尽的悲痛。
我为你洒下万千泪滴终是枉然。
莫若无言自豪的一瞥让我轻松……
我们将死：你何故无眠啊小屋?
连寒风也裹着惊恐的破布溜走。
人在塞满矿渣的车辙冻得麻木-
他们的手臂是否烛台心是否石头?
暗夜无尽我的悲戚正日复一日：
心痛会否自愈，会否如利刀刺扎?
命运的竖琴弦断音嘶欲歌还止，
余音凄切漂浮在我星宿的残塔。
它有时能奏出玫瑰花香的时辰。
奏吧，竖琴，仅止这再次的期盼……
未来会怎样，妈妈：是受伤或是觉醒--
假如我也陷入大雪飘飘的乌克兰?

一个地名出现在策兰的诗中，这还是第一次。这个场地回绝对于这异国之地所有的神秘解释--济慈的“温暖的南方”，或叶芝的英尼斯弗里。“乌克兰”押了两次韵--这是翻译时值得保留下来的一个特征。它的名字分别为首句、末句和我们视线中的诗句结了尾。

“救主的荆冠”讽刺大过悲痛--一个基督教的标志或许能救助一个犹太牺牲者。在受害者的“手臂是烛台”的地方，Leuchter这个词也保持了“七枝大烛台”的意思，那是《出埃及记》规定的式样。由于耶稣受难是随处可见的描述，因此，很容易忽略这首诗和早期其他抒情诗里要表达的一种辛酸：犹太人的苦难与基督教格格不入。

当惟一一句连贯的诗产生断裂，“命运的竖琴弦断音嘶欲歌还止”，一种根深蒂固的犹太传统便受到威胁。竖琴经常在他早期的诗歌中出现，代表流放。“他们曾在巴比伦的河边坐下”，《诗篇》137章这样开头。“一追想锡安就哭了。我们把琴挂在那里的柳树上”。大约在这个时候，安切尔创作了“犹太香颂”，后来将其重新命名为“在巴比伦河边”。它的首句是这样的：“又一次在那灰心的池塘边/ 你低语，柳树，忧伤不已”。在“冬天”里，断了弦的竖琴从《旧约• 诗篇》里采用的不是赞美或愤怒，而是一种绝望。

这首诗最后的问题面向他母亲和即将要成为听众的那些人：

Was war es，Mutter：Wachstum oder Wunde--

versank ich mit im Schneewehn der Ukraine?

逐字翻译出来是：“未来会怎样，妈妈：成长还是受伤--/ 如果我也陷入乌克兰的雪堆中？”Mutter又一次位于诗的中间，而关于Wachstum这个词，“醒来”比“成长”更能平衡苦痛的问题--

失丧与母语（11）

未来会怎样，妈妈：是受伤或是觉醒--

假如我也陷入大雪飘飘的乌克兰?

这问题是：在乌克兰的飘雪中死掉的人，能否唤醒一个诗人的成长?

使保罗• 安切尔的“冬天”充满生机的那种似错非错的话①，又一次出现在1943年一首原名为“Mutter”的诗中，后来改为“Schwarze Flocken”。“黑雪”回忆（或者，更确切地说，再现或想象）接到母亲写来的信，告诉他父亲死讯的

① 似错非错的话：paradox ，旧译“佯谬”，港台也有译为“吊诡”的，本书全部译为“似错非错的话”，以求意思明了。--译注

那个时刻。在此之前，他还没有哪一首诗走得这么远，竟然会通过回忆重现伤痛。当儿子的在第一节诗中先说话，接着第二段是母亲，最后以儿子说话结尾。

雪飘满地，四野无光。自秋天披上僧袍

带给我音信，已经过去

一两个月份，那来自乌克兰坡地的树叶：

“记住，这里也到了冬季，冰天雪地重复了千年，

宽阔的急流冲击着大地

雅柯夫①的宝血，承受了斧子的祝福……

呵，红得离奇的冰--他们的酋长，

率众践踏昏天黑地的落日…我要一块布，孩子，

好包裹自己的头，抵挡头盔刺目的反光，

当玫瑰红的浮冰破碎，飘雪播撒乃父尸骨，

此时他们的马蹄也踩碎了《雪松之歌》……

我只有披肩，一件小小的薄披肩留在身边，

现在你也学会了哭泣，可是，我的孩子啊，

艰难时世再不会为你的孩子变得葱绿！”

秋天流血不止，妈妈，雪已燃遍我全身：

我掏出心来让它哭泣，我发现--啊，

那夏日的气息，就像你。

接着我的泪涌出，我编织那披肩。

“黑雪”从现在飘到过去，再飘到久远的往昔，使他的回忆附着在过往的经验上。在策兰的诗中，只有这一次提到了他父亲，即便如此，也还是通过他母亲的嘴说出来的。正是因为诗的中间夹带着她母亲的信，因此让人想起犹太民俗中的雅各和《雪松之歌》。

这首诗巧妙地避开了16世纪一首德国民谣“满地飘雪”中以爱御寒的俗套，

① Ya’akov，为雅各的变体字。--译注

原来那首歌吟唱一位男子请求情人将自己拥在怀里以驱除严寒，而策兰的这首诗却让一些人肤浅的预期落空。保罗• 安切尔回应这首古老的情歌，但情歌再温暖动听，也无法驱散1943年的那场严寒。基督教也无法安慰他的心。他的德语诗中说“秋天披上了它的僧袍/传来音信”，翻译成音信的那个词“Botschaft”，也有福音书里所说“福音”的意思。在这里，并通过“僧袍”，话锋刺痛一些虔信者的良知，在牧歌般的“乌克兰的田野上”，那些信徒曾经支持甚或参与迫害犹太人。

母亲的音信并非充满喜悦。“记住，这里也到了冬季”，她心里想着上千年的苦难--“重复了千年”。在母亲那里，诗人看到司记忆的缪斯。由于她并不在场，也许已经死去，他将母亲的话放入诗中使她出现在眼前。

失丧与母语（12）

当然，这首诗只是看起来在为母亲讲话，实际上是在提醒他自己记住“雅柯夫的宝血，承受了斧子的祝福”。他用了有两个a 的希伯来语化德语拼写Jaakob，而不是标准的Jakob。这种形式很少出现在犹太文学或宗教经文中，比如在希伯来语诗人比亚利克1921 年维也纳版的诗作，和策兰拥有的1935 年德语犹太百科全书中都找不到。但是在马丁• 布伯①和弗朗兹• 罗森茨威格②于1925 年开始翻译的圣经里就出现了Jakkob 的拼法，他们希望从文学角度汲取希伯来语圣经的精髓。这种3音节的形式音译了雅各的希伯来名字，12个部族的元老后来被斧子砍死。雅各的血受到斧子的祝福，这祝福一词用基督教的文字说是benedeiet，用在路德版圣经和天主教圣经里，紧接着天使报喜一节：“你在妇女中是有福的，你所怀的胎也是有福音”（《路加福音》，1：46）。在安切尔的诗中，童贞女生子的故事在一位犹太母亲哀伤的声音面前，有一刻听起来那么刺耳。

相对于亚玛利人、法老、哈曼这些犹太人称呼了他们迫害者几世纪的名字，她对迫害者的称呼却十分具体：Hetman（酋长）。是乌克兰的哥萨克人赫梅利尼茨基，他指挥的1648年大屠杀使东欧犹太人减少十分之一。从雅各到17世纪直到第二次世界大战，诗人通过母亲的话表达他对迫害与犹太人隐忍能力的理解。

从我们自己的角度看，怎么可能进入这样一个人的内心呢？他竟然通过并不在场的母亲说出的话来发送父亲被谋杀的消息。翻译是一门必有损失的艺术，

① 马丁• 布伯：Martin Buber，（1878-1965），犹太哲学家、犹太复国主义运动领袖，曾将《旧约》译为德语。

② 弗朗兹• 罗森茨威格：Franz Rosenzweig，（1886-1929），现代最有影响力的犹太宗教思想家之一。出身于德国卡塞尔一个犹太家庭。曾在哥廷根、慕尼黑与弗莱堡研究历史与哲学，博士

论文研究的是黑格尔。他反对黑格尔唯心主义哲学，倾向于存在主义哲学。--译注

它时不时要冒一次险。“为了一块布，孩子，/好包裹自己的头”，她说，wenn schneeig staubt das Gebein/deines Vaters--“飘雪播撒乃父/尸骨”。一位极欣赏策兰的德国朋友说用“sifts”不正确，因为原文的stauben 暗示尘土飞扬的景象。是的，在安切尔的德语里也没有“飘浮”。但诗的最伤情处仍能抓住这种乐感。

翻译吸引我进一步品味一些词。这位母亲提到的“马蹄踩碎/《雪松之歌》”， 指的就是圣经里提到的黎巴嫩雪松和第一次犹太复国主义者会议上唱的国歌

（1897）：“雪松挺立，亲吻天空/……蓝海之岸，是我家乡”。保罗曾抵制父亲的犹太复国主义动员，漂泊在外数十年后，他才想到要回到“家乡”看一看。当他写下“黑雪”时，那《雪松之歌》似乎已经被无可挽回地踏在了脚下。

有读者认为，诗中带引号的中间部分，是这位当儿子的诗人对母亲的一封真实来信逐字逐句的抄写。但这种推测值得怀疑，那个时候，他们一家人分处异地，关押在不同地方；另外，从信中指称的一些人名也看出可疑--“雅柯夫”“酋长”

、、“雪松之歌”，这些典故是一位精疲力竭的寡妇很难想得出来的。真正重要的是，它们是从母亲口中说出来的，它修正了可能为世事变迁压制住的挽歌传统。

失丧与母语（13）

当那位母亲在诗里说：“为了一块布，孩子”，接着又为“只有披肩，一件小小的薄披肩”（Ein Tuch，ein Tuchlein nur schmal）而乞求时，这样的反转，一种父母寻求儿女帮助的悲痛情景，一定让诗人付出了高昂代价。（一位儿时的朋友记得保罗的母亲曾给他织过彩色毛衣。）她形容艰难时世的那个词，Enge（“狭路”、“海峡”），后来出现在策兰1960年的子午线演讲词中：“艺术会追随你至内心深处的海峡”。真正的诗必须要走最艰难的路。

“黑雪”深入了诗人内心的海峡，她的在场几乎永久地从他那里消失了，现在又尝试性地出现在他眼前。我们从旁听到母亲对他说du（“你”），而他也在这首诗的紧要处再次为她命名：

秋天流血不止，妈妈，雪已燃遍我全身：

我掏出心来让它哭泣，我发现--啊，

那夏日的气息，就像你。

接着我的泪涌出，我编织那披肩。

他找到母亲用过的词，“哭泣”，这个词引领他穿过冬季的海峡抵达“夏日的气息”--es war wie du（它就像你）。在这里，最短、最简单的一行诗将这首诗转换成对话，他的du（“你”）回应了母亲的“你”。

总而言之，这首悲歌将成长再次与伤痛并列起来：Kam mir die Trane. Webt ich das Tuchlein。起初，我试着匹配那些5音节的抑扬节奏：“我泪流满面，我编结披肩。”但是Webt ich的意思是“我编织”。泪水的涌现与编织披肩相平衡，悲伤的毁灭作用与这首诗本身的塑造能力相遇：“接着我的泪涌出，我编织那件披肩。”这首诗用语言回应伤痛，编织出足可抵挡严冬的一个文本。

“Schwarze flocken” （黑雪）在短短的一刻将欧洲犹太人的灾难、保罗• 安切尔个人的丧亲之苦和一个诗人的天职融为一体。我

们听到他母亲请求给她一件披肩：他创作了一首诗，至少用母语把某些东西交还给她了。

奥斯维辛之后的赋格曲（1）

奥斯维辛之后的赋格曲

（1944-1945）

“一个犹太人在战争年代的生活是怎样的，我不用提及”，保罗• 策兰在1949年写的一份简要的自我介绍里这样说。策兰似乎有意宽恕德国读者，因此模糊了心灵的创伤。就像许多经历过那些岁月的人一样，他几乎没有就那些岁月提供具体证词--而这一点反倒成为使他的诗歌遭受批评的证明。然而，战争年代的影响绝对没有消除。

从1942 年7月到约1944 年2月，保罗的强制劳动时期具体在何时何地结束，他是如何回到切尔诺维兹的，这些仍属未知。一位东德流亡诗人发表一篇生动然而可疑的报导，提及劳动营的一项“选择”，据说是策兰讲给他听的。一组囚犯前往“毒气室”，另外一组立即释放，安切尔从第一组溜到了第二组，党卫军就挥手召入另一个人顶死。策兰所有的写作，就是“为平息内心愧疚的徒劳”。尽管这篇报导说明了机会与选择是如何影响了纳粹控制下的某些犹太人的命运，但它仍含有难于信服的成分。也许在营地内的分配中，保罗是那些留在原地的人，而另外一些人却被送往更可怕的营地。但是，罗马尼亚劳动营中的犹太人并没有被送往奥斯维辛。有一点是可以肯定的，那就是当1944 年前苏联红军向西推进的时候，安切尔不是逃走就是已经被释放了，在当年3 月前苏联再次占领切尔诺维兹之前，他（可能途经基辅）回了家。

他早期写的一首诗，再现了那个秋末冬初的致命季节，那个秋季盖住了一年以前飘下的“黑雪”。那首诗就是“孤独者”：

无论鸽子，还是桑树，它们都无法相比

我才是秋天钟情的对象，它赠我以面纱。

“用它来做梦吧”，这是秋天刺绣的喃呢。

它又说：“上帝近在身旁，有如秃鹫的利爪。”

但是，我已经牵住的，却是另外一块布料，

比这块粗糙，且既没有刺绣，也没有线缝。

你若摸它，悬钩子①的刺床上会有漫天雪飘。

你若挥舞，会听见那老鹰的尖叫天摇地动。

这些诗行两次用牢靠的节奏把两个不谐调的概念搭配起来：“秃鹫的利爪”回应了“面纱”，然后，“线缝”将针线活与“尖叫”声的天摇地动联系起来，把抒情诗的高雅举止一步引入野蛮与凶残。

到1944 年，尽管以前学的是医药，保罗• 安切尔无疑已经成长为一名诗人。

奥斯维辛之后的赋格曲（2）

“黑雪”发出了他即将成为一名抒情诗人的第一次明白无误的宣告：“我编织那件披肩”。现在，这首在他得知自己已成孤儿的情况下写成的“孤独的人”，又一次举起了那块Tuchlein，他的时代利用这块布实施了一个令人沮丧的魔术：飘雪与老鹰的尖叫。尽管田园挽歌不再管用，安切尔仍然将已经失去的母亲与自然的安慰联系在一起。“从基辅回来后”（如他多年后自己说的）写的一些对句，对他母语的母性根源提出质询，并就此挑战诗歌本身。首先，这些对句让人想起歌德著名的抒情诗，

“Kennst du das Land wo die Zitronen bluh’n?”（你可知道那柠檬树繁茂生长的地方？）。但下面这首由切尔诺维兹的一名孤儿所写的，标题为《靠近墓地》的诗，并没有将他引向那样的天堂：Kennt noch das Wasser des sudlichen Bug，

南流的布格河水啊它们是否还知道，

妈妈，那给予你如此伤害的汹涌浪涛?

① 悬钩子：bramble，悬钩子属多刺灌木，包括黑莓和山莓。--译注

那布满田野的风车它们是否还记得，你温柔的爱心对天使们的依依不舍?

白杨、柳树的慰藉如善解人意的双手，

怎可能袖手旁观不替你解除心中烦忧?

那发芽的权杖①难道不陪圣神去往山中，

依坡而上，不停攀登，直到最高的山峰②?

不知你还能否忍受，妈妈，纵旧日已远去，

这声音柔和，却载满痛苦的德语的韵律?

民谣特有的韵律和起伏的音步，让悲伤有了宣泄渠道。然而，就像“黑雪”和“冬天”，安切尔的诗又一次聚焦在“母亲”身上，不过，在

最后那个对句里，我还是不得不舍弃极重要的一个成分--ach，daheim：

Und duldest du，Mutter，wie einst，ach，daheim， Den leisen，den deutschen，den schmerzlichen Reim?

逐字翻译即：

不知你还能否忍受，妈妈，呵，家园，它已远去，

这声音柔和，却载满痛苦的德语的韵律?

那句伤感的“呵，家园”会溢出我译的这种4 音步，然而，剪裁掉诗人对他第一次听到用母语唱出的歌谣的地方所怀的乡愁，让人深感惭愧，而这些诗句正是要呼应那歌谣的节奏。当母语终于用来为那些杀害母亲的凶手服务时，这母语

① 发芽的权杖：参见《旧约• 民数记》第17 章第5 节：“后来我所拣选的那人，他的杖必发芽”。--译注

② 参见《旧约• 出埃及记》第34 章第4 节：“摩西就凿出两块石版，和先前的一样。清晨起来，照耶和华所吩咐的上西奈山去，手里拿着两块石版”。--译注

便蒙上了一层阴影。安切尔永远也无法回答，也不能停止追问这首诗的终极问题，只好用韵律将它隐藏在想要反抗的德语里。

日耳曼和犹太主题在一首抒情诗中奇怪地融合起来，那就是在战争即将结束时所写的《俄国之春》。那时的安切尔已经接受了多种文化的影响，其中就有史诗《尼伯龙根之歌》①。他受中古高地德语②的吸引，认为那是母语最与众不同和历史悠久的原始形态，他同样也了解纳粹是怎样在瓦格纳之后，利用英雄主义的日耳曼民族传奇。他的诗歌通过重现中世纪的德国，要在一个已经蜕变的传统中寻找自己的立场。

奥斯维辛之后的赋格曲（3）

“溢出鲜血的头盔已掉落：什么样的花还能盛开？”这种古雅格调的伤悼，使人想起《尼伯龙根之歌》里的可怖场景。前苏联在1944 年进犯并重新占领切尔诺维兹之后，保罗甚至开始模仿《尼伯龙根之歌》的壮丽诗文。“俄国之春”这个题目和它可怕的开头标志了一个遭受新压迫的季节，日后被策兰称为“前苏联风格的反犹太主义”。那些因为某种原因幸存下来的犹太人，却被俄国解放者指控为与德国人勾结，他们只好冒险去西伯利亚重新定居、接受强迫劳动、强迫征募。但是，为什么一个因为纳粹党卫军而成为孤儿的犹太人，会想到悲惨的日耳曼武士?

保罗的情感之流难于追寻。面对齐格弗里德的新娘，诗人问到：她是否知道“那徘徊在乌克兰草地里的忠诚的佛来芒人之死”？骑士精神接近于特涅斯特的屠宰场，“佛来芒人之死”则源引自保罗喜欢唱的一首老歌，尽管它也是德国民族主义者喜欢唱的歌。在这首诗中，他试图用自己的文化遗产来对抗纳粹造成的死亡。

告别了《尼伯龙根之歌》后，《俄国之春》开始转向犹太主题，对诗人的所爱说话：

别再停留，我的爱人，因卡秋莎已经开始歌唱！

赶快跪下，赶快在破风琴的呜咽琴声里跪下。

枪炮的轰鸣传来，我还得与雅柯夫的天使较力③吗?

① 《尼伯龙根之歌》：Nibelungenlied，13 世纪早期中古德国著名史诗，以西格弗里特和勃艮第国王的传奇为基础所写。--译注

② 中古高地德语：middle high german ，公元11 世纪到15 世纪间的高地德语。--译注

③ 参见《旧约• 创世记》第32 章第24-28 节。

孤身伫立在犹太人的墓地中，爱人，我听见你在哭泣。

“卡秋莎”是一种火箭弹发射器，俄国士兵又称之为“斯大林风琴”，安切尔用这样一个名字表达他对前苏联军队重新控制东欧的复杂情形。通过singen（“歌唱”）和ringen（”较力”）的押韵，他问：und ich muss mit Jaakobs Engel noch ringen?这里，他用“雅各”的希伯来拼写法填补了一个节奏：“我还得与雅各的天使较力吗？”

然而，“俄国之春”又回到了《尼伯龙根之歌》：

他如在梦中一样抓住我的手，要在蓝天白云下，为所有在此安息的人们歌唱--herr volker von alzey.

对死者纪念性的关照，包括那些在“犹太墓地”里的人，就落在这个勇敢的条顿吟游诗人和武士的肩上，对这位诗人而言，这是一种奇特的代理。安切尔的伤悼诗正在为德语寻找一种真切的语气。

没有比雅各与天使较力这个意象更能生动形象地捕捉犹太人生存的动力。雅各为未来操心，因此独自过了一整晚，并与一个陌生男人格斗至黎明，算是险胜，之后就接受了那天使的祝福，改名为以色列。在这个极度痛苦的遭遇中，雅各的较力说明了诗人的挣扎--既与神圣权威较力，也与一个不利的时代较力。

1944 年初，安切尔刚从强迫劳动营中回家，就整理好了93 首诗的打印稿。不久，他为朋友露丝做了另外一个集子，是在一个黑色小笔记本上手抄的诗集，按照写作时期编上标题，分组编排。在俄国占领时期，他以在精神病诊所当副手的方式避免了服兵役。为了挣钱，他也为当地一家报纸做些翻译工作，把罗马尼亚语翻译成乌克兰语。接着在秋天，他开始在前苏联主办的一所大学里学习英语。一直以来，他都有出版一本诗集的打算，现在，既然他的家乡已被前苏联吞并，他就打算离开布科维纳，投奔一个更自由的环境。

奥斯维辛之后的赋格曲（4）

与此同时，又一个冬天开始了，食物和引火柴都十分短缺。“生活照旧艰难得过不下去”，珀尔• 费奇曼回忆说。“日子过得阴沉沉的，了无生趣。”纳粹营地开始被迫交出他们所掠夺的财物。少数一些犹太人回来了，大部分却没有。保罗多半已经知道舅舅布鲁诺• 施拉格的情况，他在战争爆发后一直留在法国。他的名字和出生日期“2，4，03”出现在1943 年7 月18 号的第57号流放者名单中，在艾希曼①的纳粹党卫军副官阿诺伊斯• 布鲁纳从德兰西押往奥斯维辛的第一批车队里。这次流放的500名男子中，只有30人活了下来。

一些被驱逐至特涅斯特的布科维纳人在1944 年回到了切尔诺维兹。在一位年长的诗人罗斯• 奥斯兰德的家里，保罗见到了他以前的同学伊马努埃尔• 魏斯格拉斯和阿尔弗莱德• 基特纳，这两个人都是诗人，他们与家人一同被赶往在布格河地区建立的新居住地并存活下来，而保罗的父母却没能幸免。基特纳认为保罗“忍受着他从来都没有真正解脱的心理打击和良心自责--就是说，假如他也与父母一起去了那个地方，兴许父母就不会死在劳动营”。这个情况有助于说明策兰日后的沉默寡言，也能解释1942 年6 月他为什么没有和父母一起被带走的各种传闻。不管他的伤痛和内疚有多深，1944年下半年，个人和报刊对恐怖的报道不断出现，保罗在这段时期是一个人独处的。

在战争行将结束，犹太人的灾难渐渐被揭露的那几个月里，保罗• 安切尔写了一首抒情诗，其内容远远超出个人痛苦，成为“奥斯维辛之后”这一诗歌类型的基准。这就是“Todesfuge”。在英语里，这个标题可以译成好几种形式，包括“Fugue of Death”，“Death’s Fugue”，“Death Fugue”或“Deathfugue”， 意思都是《死亡赋格》。

这件惊人的作品吸引了众多人的注意，引起强烈反响，超过其他任何一首战争诗。从1952 年首次出现在德国起，这件作品的公众意义逐步显现。《死亡赋格》被喻为战后欧洲的“格尔尼卡②”，成为历史代言人，它自身已经成为传记对象。抒情诗极少达到像司法先例或科学实验那样的轰动效果的，而这首诗却颠覆了传统假定，或者可以说强迫人们必须接受新的选择。在这里，人们不免想起聂鲁达的《联合水果公司》和叶甫图申科③的《巴比谷》，还有欧文的《幸福与荣耀》、及叶芝的《1916年复活节》。但没有一首抒情诗像《死亡赋格》这样以极端的方

① 阿道夫• 艾希曼：Adolf Eichmann，1906-1962，德国纳粹军官，盖世太保犹太部门头目（1939-1945），对于在第二次世界大战中数以百万计的犹太人的被杀负有重要责任，战后逃往南美，1960 年被以色列秘密组织逮捕，在以色列被审判和处决。--译注

② 格尔尼卡：Guernica，西班牙中北部城镇，位于毕尔包东北。1937 年4 月西班牙内战中，德国飞机轰炸了该镇，该事件激发毕加索创作出最负盛名的同名作品。--译注

③ 叶甫图申科：Yevgeny Yevtushenko，生于1933 年，前苏联反体制诗人，包括“巴比谷”和“斯大林的继承者”在内的诗歌批判了前苏联政府和社会，尤其是“巴比谷”一诗，揭露了前苏联在纳粹1941 年9 月针对基辅犹太人的大屠杀事件中的冷漠态度，尽管遭屠杀的大部分是吉普赛人和前苏联战俘。--译注

式揭露时代的危急状态。这首诗的说话者是在集中营指挥官残暴统治下的犹太囚犯，他们说这样的话：Schwarze Milch der Fruhe wir trinken sie abends．“清晨的黑奶，我们在黄昏喝。”

奥斯维辛之后的赋格曲（5）

《死亡赋格》造成的持久影响，有一部分源自历史和文化，有些一目了然，显而易见，另外一些却晦涩隐秘，深奥难解。差不多每行诗都包含有源自乱世的文字材料，而这首诗就是那个乱世的见证。从音乐、文学、宗教和集中营本身，我们都发现了令人不安的种种痕迹，包括《创世记》、巴赫、瓦格纳、亨利希• 海涅、探戈，特别是《浮士德》的女主人公玛格丽特，还有《雅歌》里的少女舒拉密。在翻译策兰诗歌的过程中，意识到这些痕迹，有助于确定这首诗的本质，看到诗中对所谓的犹太教-基督教文化的控诉。

《死亡赋格》让听众感到吃惊，诗中的隐喻让许多人震惊和折服：黑色的牛奶、在空中挖掘的坟墓、骨灰色的头发、为掘墓者表演的有提琴伴奏的舞蹈。有评论家抱怨说，这些东西美化了奥斯维辛血淋淋的实情，但幸存者说这些不是隐喻，而是明明白白的事实。一个译者只需用“灰色的头发”传达aschenes Haar的意思，有“空中的坟墓”传递ein Grab in der Luft的意思就可以了，但我们一定要抓住那些隐藏在意象背后的讽刺，才能使词形和韵律在英语中产生作用。

韵律是我们深入《死亡赋格》最近的通道，其韵律受到重复升降的推动：

Wir trinken und trinken

我们喝接着又喝

德国人和其他人听到录制的策兰语音，往往被越来越强烈的节奏感给吸引住。一些人会分散注意力，另一些人立即入迷，冷漠无情的节奏构成了这首抒情诗无处不在的隐喻。韵律和重复吸纳了《死亡赋格》的其他所有手法。

是什么触发了策兰写这首死亡赋格，在何时何地构想的，这些策兰从未公开说明。它的真实起源，我们必须知道的惟一来源，我们已经知晓：“l’univers concentrationnaire”，纳粹的“集中营世界”。尽管如

此，看看哪些是确定的，哪些只是猜测，仍然能够帮助我们确定这份史无前例的作品的起源。

来自切尔诺维兹的朋友认为这首诗是1944年创作的。阿尔弗莱德• 基特纳回忆起从特涅斯特回来的1944 年春季的末尾：“肯定不是在那之后很久的事情。一天清晨，保罗在位于赛本伯格街的切尔诺维兹大主教教堂的铁栏杆外，他把不久前刚刚写好的《死亡赋格》念给我听”。如果这是一则准确报道，那么策兰的这幅极其著名的作品就更加引人注目了。我们拥有一份在战争前景还扑朔迷离的时候创作的完美作品，而不是一份在战争结束后才进行的惊人创作。

在一本1962年的诗集里，策兰给《死亡赋格》标注的日期是1945，后来，他重新标明“布加勒斯特，45”。也许第一个版本出现在切尔诺维兹，而最后的版本是在他1945年4月移民之后才出现的。这是保罗在布加勒斯特的好友彼特• 所罗门的印象，《死亡赋格》的第一次发表就是所罗门1947翻译的罗马尼亚文版。所罗门说：“最初创作于切尔诺维兹，但毫无疑问是在布加勒斯特经过无数次的修改后定稿的。”

我早前所做的年代测定工作，可以为这首诗找到最接近的第一起因。1944年秋天，希特勒设在波兰的死亡营里有第一批幸存者归来，但要说这个事件直接引发这首诗里特有的语气还为时过早。不光是奥斯维辛、麦达内克、特雷布林卡、索比波尔还有切尔姆诺①，而是任何一处纳粹集中营都能在这首诗里找到自己的典型代表。保罗• 安切尔的亲身经历，使他有了创作这些诗句的手段，当然这些诗句可能也带有保罗听说过的幸存者的印迹。还有，1944年就已经存在能够为大家看到的报道了。策兰有一次说，《死亡赋格》来源于他看到的一些报道，讲犹太人在纳粹集中营里演奏舞曲。

奥斯维辛之后的赋格曲（6）

他看到的也许是标有1944 年8 月29 号这个日期的、报道“卢布林灭绝营”（麦达内克）的一份小册子。红军在1944 年7 月攻下麦达内克，把他们找到的东西作为一种宣传手段向全世界予以公布。这本小册子是莫斯科外语出版社发行的，以多种语言出现在各大城市。康斯坦丁• 西蒙诺夫写的这本册子报道说，在集中营聚会中，有探戈和狐步舞演奏，书中还包含其他一些让人联想起《死亡赋格》

的细节。

策兰的诗第一次得到关注的地点，使人们将这首诗与西蒙诺夫的小册子联系

① 奥斯维辛：Auschwitz，纳粹最大集中营，位于波兰克拉库夫西部60 公里处。二战期间，至少1100 万人在此处死，其中90% 为犹太人。卢布林：Lublin，波兰东部华沙东南部的一个城市，靠近乌克兰及白俄罗斯，1795 年转让给奥地利，1815 年转给俄国。麦达内克：Majdanek ，卢布林市郊，二战期间，纳粹在此设置了全欧洲最大一处死亡集中营，在此惨遭屠杀者达23.5 万，受害者分别来自26 个国家、51 种国籍，其中包括10 万犹太人。特雷布林卡：华沙附近的一处死亡集中营，1942-1943 年间，约80 万人惨遭屠杀，处死人数仅次于奥斯维辛集中营；索比波尔：Sorbibor ，卢布林附近一处集中营，二战期间，约25 万人在此送进毒气室。切尔姆诺：chelmno ，位于波兰的一处纳粹灭绝营，关押在这里的人多半为活动毒气车处死。--译注

起来。《死亡赋格》的首次出现不是德语版本，而是罗马尼亚语版本（那是策兰发表的第一首诗，也是第一次署名策兰的诗）。1947 年5月，布加勒斯特的一份杂志《现时代》发表彼特• 所罗门的译作，序言是这样写的：“我们发表的这首诗的译文，是在重现事实基础上创作的。在卢布林，就像在无数其他‘纳粹死亡营’里一样，一组被判决的人被强迫唱一些怀旧歌曲，而其他的人则在旁边挖坟。”

因为憎恨动摇了信仰--集体屠杀被编成了管弦乐，音乐让死亡变得优雅--战争刚刚才结束，策兰在布加勒斯特的编辑需要向读者证明，这首奇异的诗是真实可信的，是以“事实”为基础的。也许，杂志的读者群也需要找到方向感，因为罗马尼亚在1947 年将要走向前苏联，而任何超现实主义的奢侈表达都会变得可疑。《现时代》在同期杂志里还登载了另一首长诗，毫无疑问也是能鼓舞人心的一首诗--“拖拉机”。

这首诗在布加勒斯特露面时，还有一些惊人的事情发生，那就是策兰的标题：不是现在著名的《死亡赋格》，而是罗马尼亚文的“死亡探戈”（Tangoul Mortii），仿佛浪漫的节奏能够将掘墓的工作描绘得优雅动听。策兰之所以给这首诗起名为“死亡探戈”，是想消除他童年时期风靡欧洲的那种舞蹈的影响--生活的本质即冷漠、优雅和彬彬有礼。

在离切尔诺维兹不远的伦伯格（现在的利沃夫）①的詹诺斯卡营地，纳粹党卫军的一名中尉命令犹太小提琴手演奏换了新词的探戈，叫做“死亡探戈”，在行军、拷打、掘墓和行刑时演奏。在废除一处集中营之前，纳粹党卫军会射杀整个乐队。这部“死亡探戈”有录音带保存起来，是根据阿根廷人艾德瓦多• 比扬科最流行的战前歌曲改编的。事实上，1939年上半年，保罗还在巴黎时，比扬科的乐队也在那儿演出过，当年晚些时候，该乐队还为希特勒和戈培尔演出。比起黑人爵士乐的“颓废”，纳粹更喜欢探戈。

奥斯维辛之后的赋格曲（7）

在奥斯维辛，乐队也演奏探戈，别处的犯人用“死亡探戈”描述德国人带一组人出去枪毙时演奏的任何音乐。所以，策兰以前的标题“死亡探戈”，使他的诗听起来有值得信赖的证据：这人知道自己在说什么，他一定曾经到过那里，并在那儿写出了这首诗。

至少有一次，保罗亲历现场的感觉引起一场误会，反倒使我们对这首诗本身

① 利沃夫：Lvov ，前苏联西部欧洲部分一城市，在乌克兰西部接近波兰边界。该城于1256 年建立，1340 年为波兰所占，1772 年转手至奥地利，1918 年再次回归波兰，1945 年该城正式割让给前苏联。--译注

的真实性与诗人是否在场有了更清晰的认识。安塞姆• 基弗的油画真实反映了《死亡赋格》里描述的某些情景，他的一本画册说，策兰的诗“是在集中营里写的”，

《纽约时报周刊》的一篇文章也重复了这一信息。但事实并不是这样的。如果《死亡赋格》听上去是直接从纳粹集中营喊出的声音，只能是因为这首诗的第一人称和如在现场的现在时时态：wir trinken und trinken。

《死亡赋格》的直观性是极具说服力的，因为它被迫说出一些迄今为止闻所未闻的事。

死亡赋格

清晨的黑牛奶我们傍晚喝

我们中午早上喝我们夜里喝

我们喝呀喝

我们在空中掘墓躺着挺宽敞

那房子里的人他玩蛇他写信

他写信当暮色降临德国你金发的马格丽特

他写信走出屋星光闪烁他吹口哨召回猎犬
他吹口哨召来他的犹太人掘墓
他命令我们奏舞曲
清晨的黑牛奶我们夜里喝
我们早上中午喝我们傍晚喝
我们喝呀喝
那房子里的人他玩蛇他写信
他写信当暮色降临德国你金发的马格丽特
你灰发的舒拉密兹我们在空中掘墓躺着挺宽敞
他高叫把地挖深些你们这伙你们那帮演唱
他抓住腰中手枪他挥舞他眼睛是蓝的
挖得深些你们这伙用锹你们那帮继续奏舞曲
清晨的黑牛奶我们夜里喝
我们中午早上喝我们傍晚喝
我们喝呀喝
那房子里的人你金发的马格丽特
你灰发的舒拉密兹他玩蛇
他高叫把死亡奏得美妙些死亡是来自德国的大师
他高叫你们把琴拉得更暗些你们就象烟升向天空
你们就在云中有个坟墓躺着挺宽敞
清晨的黑牛奶我们夜里喝
我们中午喝死亡是来自德国的大师
我们傍晚早上喝我们喝呀喝
死亡是来自德国的大师他眼睛是蓝的
他用铅弹射你他瞄得很准
那房子里的人你金发的马格丽特
他放出猎犬扑向我们许给我们空中的坟墓
他玩蛇做梦死亡是来自德国的大师

你金发的马格丽特
你灰发的舒拉密兹

奥斯维辛之后的赋格曲（8）

1944年，保罗• 安切尔想到了这种模式的重复和叠句来表现那一场人性混乱，用自己鲜活的记忆表达了受害者们要说的话，这样就为所发生的一切找到了合适语气。

策兰自己录下的声音--他怀着“冰冷的热情”朗读这首诗，一位朋友说--让我们心跳加快、感受到着重点、经历了迟缓、停顿和语含讽刺的发音，还有读错的一个短语。多年以来，无论是独自一人，和亲朋好友或学生在一起，还是在公共场合，我已经聆听了上百遍策兰朗诵的《死亡赋格》，亲眼目睹了那些并不懂德语的人因此而产生的无语的感佩，这更加深了我对这首诗的敬畏，也意识到翻译这首诗的不易，这毕竟只是有可能完成的一项任务。

只是有可能--这意味着完全不可能。我们揭开《死亡赋格》从一种属于策兰自己的语言转变为并非属于他的一门语言的过程，从中可以看出许多不为人知的隐秘。然而，我们也能听出那首诗还原成德语时的状态，听见它拒斥翻译，听出它纯粹不可撼动的特征。

在罗马尼亚版本先于德语原作问世时，翻译已经在这首诗里滋生。这种对于作品出现在外国语里的预期很少出现，一旦出现--比如在王尔德的《深渊书简》、布洛克的《维吉尔之死》、聂鲁达的《马楚比楚高地》、帕斯捷尔纳克的《日瓦戈医生》里--往往都是战争、出版查禁或作者流亡使然。只要保罗• 安切尔是由于从切尔诺维兹的德语环境迁移（带着他的诗？）到了罗马尼亚的首都，并“通过密切合作”帮助彼特• 所罗门把未发表的“死亡探戈”变成了罗马尼亚语的死亡赋格，那么，他最早的作品就可以看作是带着翻译符号为我们所知的。

《死亡赋格》至少有15 种已出版的英译本，从50年代迈克尔• 布洛克、克莱门特• 格林伯格、杰罗姆• 罗森伯格的译本到后来的克里斯托法• 米德尔顿、约阿希姆•

尼格尔切尔、迈克尔• 汉伯格等人的译本。尽管如此，我仍然认为，对于这首在持续不断的当下继续申诉着的一首诗来说，还是有再译一次的必要。艾兹拉• 庞德曾经说过，诗歌是“永远保持为新闻的新闻”，这句话也同样适用于新版本的诗。

在罗马尼亚语的《死亡赋格》初次亮相后，策兰在一份打字稿中划去了“探戈”，并用“赋格”代替（尽管他保留了“奏起乐来好跳舞”），这一处小小的改动引起巨大差别。它带来了长达数十年的争论，《死亡赋格》这个短语与人们能够接受的意义模式相抵触，这荒谬的属格，这不协调的复合词是什么？“死亡的赋格”（Fugue of Death）固然是正确的翻译，但失去了《死亡赋格》（Death Fugue）的重音（和残暴性质的）对称，也失去了德语属格原有的紧凑--死亡与音乐、无效与秩序的联系，这些就是死亡赋格这个词表示的双面意思。但是《死亡赋格》没有传达出从属感，即归属于死亡的一系列事件。“死亡之赋格”（Death’ s Fugue）听起来有些不连贯，而“死之赋格”（Deathsfugue）则像是杜撰出来的奇怪的对等词。

从探戈（tango）的两个音节变成赋格（fuge）的两个音节，策兰这一处小小的改动，让这首诗的范围更深广了，因为约翰• 赛巴斯蒂安• 巴赫的音乐总汇

就在于“赋格艺术”，是我们完美的“德意志大师”。现在，策兰的《死亡赋格》

让人们对音乐的极致产生疑问，而作为音乐极致的赋格本质却是艺术之精髓。当巴赫①的赋格曲②从奥斯维辛军官的住所传出时，那质疑早已经赫然在目了。与（亲纳粹的）厄恩斯特• 伯特伦红极一时的抒情诗“赋格曲”（1930）不一样的是，那种认为音乐能使我们的生活更有秩序的虚幻概念，正是策兰的诗要予以揭穿的。

奥斯维辛之后的赋格曲（9）

有些音乐甚至想要控制我们的死法。《死亡赋格》进入了德国和奥地利的深远传统：音乐与死亡的联结，就像舒伯特的《死神与少女》、瓦格纳的《爱之死》、勃拉姆斯的《德意志安魂曲》和马勒的《亡儿之歌》。策兰的诗要颠覆这个传统。

即使死亡营里的音乐有时“人性化”了德国士兵，振奋了囚犯的情绪或（暂时）豁免了演奏者，那个世界对于价值的否定仍然使音乐和关于音乐的思想怪诞难解。

音乐本身，从本质上说，就如同《死亡赋格》使艺术直面历史。策兰多变的节奏、副歌、反复出现的主题及头韵和罕见的节奏里存在诗化的音乐。他的发话人也提到音乐：口哨声、奏乐声、跳舞声和歌唱声，还有小提琴和赋格曲。怪不得《死亡赋格》这个词已经活跃了这么多年。

策兰标题里的超现实连接为他最著名的悖论提供养料：Schwarze Milch（黑奶）。这个开场白成了《死亡赋格》的副歌，是惟一以重音音节开头的诗句。并且，这句诗起到了一个虽不起眼却意义重大的语法转换作用。在一开始，可以说，Schwarze Milch看上去以一种主格身份出现，宣告这首诗最初的主题：“清晨的黑奶”。然后，这个主语在保证语法和节奏优先地位的前提下，变成了宾语：“我们晚上也喝”。全部4节诗都以“黑奶”开头，然后一次又一次重复。

黑奶是显而易见的隐喻（就像“黑雪”）。它借助隐喻，就是宣称与事实相反的某种东西的修辞手段，去传达一个事实。这隐喻走向极端，又苦又甜，它使对人类至关重要的一种营养品失去效用。

然而，或许我们看到的并不是隐喻。也许一种被死亡营的囚犯根据外表称为“黑奶”的液体分发给了他们。如果是这样，那么，Schwarze Milch在纳粹蹂躏

① 巴赫，约翰• 塞巴斯蒂安：(1685-1750) 巴洛克时代晚期德国作曲家和管风琴家，历史上最伟大的作曲家之一。他写了200 多首大清唱剧，包括《马太受难曲》（1729 年），《B 小调弥撒曲》（1733-1738 年），管弦乐作品如《勃兰登堡协奏曲》和大量管风琴、拨弦古钢琴以及其他独奏乐器作品。--译注

② 赋格曲：fugue，一种多韵律乐曲，其一个或多个旋律为相继进入的声部所模仿对位性发展而成。--译注

的欧洲所要倾诉的，真实的成分多过了超现实主义手法。在巴黎，有个盖世太保官员比划着格尔尼卡问毕加索，“这是你创作的吗？”这位画家答道：“不，这是您的杰作。”

“耶路撒冷的民哪，我可用什么向你证明呢。锡安的民哪，我可拿什么和你比较，好安慰你呢。”这出自《耶利米哀歌》（2：13）的疾呼质疑修辞语言表达极度痛苦的效力，更不提它能否治愈伤痛了。然而，那座“像在夜间痛哭的寡妇”的孤独之城，正处在犹太哀歌的根基上，《死亡赋格》继承了这一传统，以“黑奶”作为犹太人苦痛的见证。

策兰到底怎么想出“黑奶”，我们无从知晓。这个意象在来自切尔诺维兹的一位年长犹太诗人罗斯• 奥斯兰德尔1939年的一本诗集里出现过，但可能还有更久远的来历。它可能是从《耶利米哀歌》里精选出来的：“锡安的贵胄素来比雪纯净，比奶更白……他们的面貌比煤炭更黑”（《耶利米哀歌》，4：7-8）--或者是他独立构思出来的。Schwarze Milch透露了一个引人注目的悖论，我曾与一些德国年轻人提到过策兰，想起有关他的其他任何事情之前，他们首先想到的就是那个词。后来，策兰为他在《死亡赋格》里设置的精巧隐喻而感到后悔，因为这样就分散了人们对该诗想要突出的重点的注意。因为失去母亲而受到伤害的策兰，对布鲁诺• 贝特尔海姆把“黑奶”看作“一个母亲毁灭自己亲生婴儿的意象”，一定会万分震惊。

奥斯维辛之后的赋格曲（10）

对命运的反抗是策兰开头一句的主旨，在希伯来语翻译中，它获得一股额外助力。“清晨的黑奶”，在希伯来文中是Chalav shachor shel shachal，这里运用了词根相同的shachor（“黑色”）和shachar（“清晨”），它们的拼写相同，仅仅由一个元音标志加以区分。眨眼的功夫（希伯来版有这样一层暗示），清晨就能变成晚上。

关于《死亡赋格》的第一句诗，我本想说成“清晨的黑奶我们黄昏喝”，好让头韵给死亡营里随时会送命的生活打上烙印。但以“晚上”而不是“黄昏”来翻译abends，能保持策兰的韵脚，并以大家熟悉的方式走向下一句里的“早晨”。西蒙诺夫1944年的麦达内克报告详细描述了一场空前的死亡进行曲：“无数扩音器开始播放狐步舞和探戈震耳欲聋的旋律，整个白天、晚上、半夜都在播放”。试想，一个24岁的诗人看到这些描述，然后开始了一首诗的创作：“清晨的黑奶我们晚上喝/ 我们中午和早上喝，我们半夜喝”。从事实到诗文的跳跃到达精神的真实。事实也触及宗教记忆的神经。除开我相信是从西蒙诺夫的报告演变成策兰诗

行的场景和节奏以外，另一个来源加深了《死亡赋格》的深度。最开始，我听到（或者我说服自己听到）《创世记》里的造物次序：“神称光为昼，称暗为夜。有晚上，有早晨，这是头一日”。如果圣经与策兰开篇的诗句互相呼应，“白天……黑夜……晚上……早上”，那么“黄昏”这个词就不能像“晚上……和早上”那样效仿圣经了，尽管把这首诗变成希伯来语会是更贴切的模仿，用希伯来语这种

宗教语言本身，很容易找出词语来反驳圣经里说过的一些话。

40 年来，策兰所写的一切，通过毅然决然的节律在许多读者心里留下的烙印是不可否认的。这首诗没有一个标点来束缚自身，这在他所有的诗里是惟一的一次，《死亡赋格》在第一句里便找到了一个节奏--wir trinken sie abends我们晚上喝这样的起伏延伸下去，一直到了结

尾。策兰在背诵这些句子时，没有放松节拍或张力。我们在这里看到这首诗最基本的一个动作，那就是给堕落计时，就是尼采所说的永恒轮回“最可怕”的一面--那种毫无意义和无法逃脱的循环。

Wir trinken und trinken：“我们喝我们接着喝”，或者说“我们在不停地喝”，这欢快的节拍使人想起受人喜爱的德国歌曲--比如慕尼黑的啤酒屋里传来的歌声，那里正是纳粹思想初具雏形的地方。Wir trinken und trinken：你能看到人们肢体晃动，能听见大啤酒杯碰撞发出的叮叮声……直到我们想起策兰诗中的wir（我们）指的是谁。

这个第一人称复数形式希望我们相信，又希望我们反驳诗中所说的时间和地点。与但丁类似，诗人是一个听众或者是那些说话者的代言人。假想犹太人在最残酷的一刻发出的声音，那是需要极大的说话勇气的。对策兰而言，与大部分幸存者一样，他承受着目击发生的一切所带来的痛苦，这种困难使他们有了假想的需求。隐藏在策兰采用的那种说话语气里面的--“我们在铲一座空中的墓”--正是他自己承受的苦难。这让人想起，当朋友问他在劳动营里干什么工作时，他的回答：“铲啊！”

奥斯维辛之后的赋格曲（11）

另一个短语也出现了3次之多：da liegt man nicht eng（“大家躺在里面就不太挤”）。eng这个词在策兰的语义世界里至关重要。在“黑雪”里，诗人的母亲乞求给她一件披肩以逃离这世上的“困境”，几年后，他又提到了“内心深处的困境”。Eng慢慢开始代表让艺术变得真实的种种绝境。

数年来，我尝试了这样那样的各种方式，希望把das liegt man nicht eng 翻译成押韵并且合乎俗语习惯的英语：“大家躺在里面就不太挤(tight)”--但是这样就和“我们晚上喝”（night）形成了不必要的押韵，过分修饰这首诗。策兰简洁的短语让人感觉到某种谚语的意味：囚犯们一旦化为烟雾升上天空，他们就不用再挤在破旧窄小的铺位里了。换言之：“大家就不用再挤在里面（cramped in）”，但我宁愿像策兰那样，用一个硬辅音eng 结束，这个词他实际上发的是engk的音。所以就有了急刹车式的“大家躺在里面就不太挤”。

诗歌的译者总是在衡量，在原作里展现出音乐效果的地方，是否也要翻译出那种音乐效果来。我们听到：“有个男子他住在屋里”，然后，我们在der spielt mit den Schlangen der schreibt里听到三重头韵，它连接了“玩”“蛇”和“写”

、这三个词。说： （snakes） 制造了某种回声，“他玩蛇

“他玩蛇他在写”但是， （vipers） 他在写”推进了节奏，并使“vipers”和“writes”对应起来，揭开了写的动作中隐藏的致命因素。

策兰的声音有时让人找不到任何对等的英语单词，如der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland。与其说“到了天黑他就写，写往德国（Germany）”， 为了保留dunkelt 和Deutschland两词之间的震撼效果，我们不如把Deutschland这个词引渡入英语：“到了天黑他就写，写往德国（Deutschland）”。Deutschland这两个音节比Germany更能抓住节奏，而且，毕竟，何苦要翻译Deutschland这个词呢？经过纳粹

的“Deutschland，Deutschland，uber Alles”国歌训练，难道不是人人都已经知道了这个词的意思吗（德意志，德意志，你在万国之上）？在策兰的诗歌里，这个词仅只出现了这一次，以后再也没有出现过。

“你金发的玛格丽特”，这是策兰设计的一位军官写信回家给他心上人的情景，这从两个方面切入德国浪漫主义形象。首先，她与哥德的悲情女主角同名。哥德那靠近魏玛的著名橡树，在布痕瓦尔德被纳粹党卫军小心翼翼地保护着。试想，听到哥德《浮士德》里永恒的女主角玛格丽特的名字从纳粹党卫军嘴里伤感地冒出来，那是何等样的感觉啊，恐怕只有将哥德尊为启蒙运动典范的德国人（包括德籍犹太人）才能说明。（法国版本的“Marguerite”从古诺和柏辽兹的《浮士德》

歌剧里获得极其得体的话外之音，因此突显音乐与死亡搭配的讽刺意义。）《死亡赋格》里出现的第二个人物是亨利希• 海涅，像策兰一样，海涅是流亡巴黎的说德语的犹太人，对自己的祖国怀有矛盾情感。当那位军官怀念爱人的

“goldenes Haar（金发）”时，他是在模仿以前的浪漫抒情诗，即海涅的罗蕾莱，她的歌声在夜幕降临时“梳理着她的头发”，在珠宝叮当作响时，她吟唱诱人的曲调。海涅的诗被纳粹文化官员宣布为不知名民谣，而策兰意识到了这种清洗行为，因此让自己认同于海涅。为了让《死亡赋格》里致命的音乐颠覆一个金发的日耳曼完美理想，海涅拿出一块语言珠宝--goldenes Haar，它一定会使德国听众进入圈套，即便是那些已感觉出诗中潜藏的愤怒情绪的那些德国人。

奥斯维辛之后的赋格曲（12）

在《死亡赋格》的某个地方，仅仅是它的韵律就激起人们对海涅的一首反抗民谣《西里西亚织布人》（1844）的回忆，那首民谣用一段著名副歌谴责压迫者：

我们白天黑夜地忙着织布--

老朽的德国啊，我们在织你的寿衣，

我们把三重的诅咒织进去，

我们织我们接着又织！

Wir weben，wir weben!（我们织我们接着又织！）一个世纪之后，在《死亡赋格》里，我们听到了wir trinken und trinken--多么刚强的回应。问题是，策兰的说话者必须咽下自己的末日，而不是编织他们的压迫者的末日。即便是那些西里西亚工人也被镇压了，就在离奥斯维辛不远的地方。

因为在《死亡赋格》里，历史的重担承载于音乐之上，这首诗听起来既残酷野蛮又流畅悦耳。在这首诗最长的一行里，英语的音节与德语对等：er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Ruden herbei：“他写了他走出房门只见天上星星在眨眼他就吹响哨子唤来猎犬到跟前”。要在blitzen这个词里瞥见希特勒的奇袭（Blitzkrieg），即闪电战，星星可以描述成“闪动（flashing）”。但策兰用了“闪烁（sparkling）”，这是相当陈腐平庸的一个诗中用语，却更适合这里描述的夜间情形。并且es blitzen die Sterne 也部分引用了第三帝国时期（及以后）流行的一首歌，即Heimat，deine Sterne：

“故乡啊，你的星光/ 照耀我身，即便在遥远的地方”。纳粹党卫军命令奥斯维辛的乐团演奏这样的怀旧旋律，从而使策兰的诗增添更多苦楚，尤其是如果能看见大卫之星也在他的诗句上盘旋。

紧随闪烁（sparkling）星星其后的，是一个惊人对照：er pfeift seine Ruden herbei/er pfeift seine Juden hervor。字面意思是：“他吹哨召

唤猎犬走近前来（come near）/他吹哨召唤犹太人统统出来(appear)”。这样更对应德语，但如果让“near”对应“appear”，如此平缓圆熟的韵脚就分散了策兰用Rüden

（“猎犬”）和Juden（“犹太人”）这两个词营造出来的粗暴且不和谐的半韵效果，因为其中一个词有变音符号，另一个则没有。我做了一处小小的改动--“他就吹响哨子唤来猎犬到跟前（come close）/他吹响哨子唤来犹太人排好队（into rows） ”--“rows”里发声的“s”压倒了“close”里不发声的“s”，纳粹卫兵经常管他们看押的犹太人叫“狗”，管他们的德国牧羊犬叫“小伙子”。

因为全诗主要是受害者在说话，所以，当他们报告还有另一种声音时，我们很是惊讶：“他命令我们奏起乐来好跳舞”（er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz）。“奏起乐来”这个命令，经由“我们”--他的犹太人，听起来更加刺耳。那舞蹈与策兰先前的题目“死亡探戈”相吻合，并且与Tanz mal Jude！（“跳起来吧，犹太人！”）这类幸存者记忆中纳粹党卫军的喝令声联系在一起。与此同时，这首诗无可挑剔的韵律给了Tanz一种Totentanz的力量，即一种死亡舞蹈，或者说是“danse macabre(死的舞蹈)”--尽管这幅中世纪的寓意画与诗中说话者当前的痛苦比较起来显得如此苍白。当策兰念到“spielt auf nun zum Tanz”的命令时，他的声音几乎不像是自己的，一下子变得异常清晰，好像是在重复纳粹党卫军的语音时，某种回忆完全支配了他的思绪似的。

奥斯维辛之后的赋格曲（13）

如果《死亡赋格》只是一种强制重复，那它只能被看作对伤痛无助的重温，所以那种类似赋格曲的诗歌样式被打破了。下一个诗节仍然以Schwarze Milch（“黑奶”）开头，但不再是“我们喝它”，那声音现在直接与“黑奶”对话：wir trinken dich--“我们喝你（you）”或者“我们喝你（thee）”，让私密的德语dich唤起除了在赞美诗作者的用语里可以看到的之外，几乎已经消失的一种英语用法。这就让鼓起勇气直面黑奶（指火葬场的烟雾吗？）的那些人，看上去已经开始某种程度的抵抗。

尽管策兰的第二节诗几乎是第一节的重复，但一种新语气切入进来，提及那位“大师”和他的浪漫情调。在“你金发的玛格丽特”之后，说出“你灰发的舒拉密”的，不再可能是那同一个军官。尽管这两个短语平行出现，但有一个行间中断将它们分开，而且策兰的语调在这个间隔后变得柔和了些。

舒拉密不是什么灰发的白人美女，而是《雅歌》里一个“黑而秀美的”少女，一个“你头上的发是紫黑色”的公主，她穿着凉鞋，舞动的双脚看上去十分漂亮。她的名字类似shalom（“和平”）和Yerushalayim（“耶路撒冷”），守护着她的身世，只在圣经里出现过一次。策兰在“传奇”（1939）里已经唤起过《雅歌》里的这样一位人物：“这是我的姐姐，我的爱人”（F20）。舒拉密是人们钟爱的美德典范，并且被看作是犹太民族的身份象征：“回来，回来，舒拉密女；你回来，你回来，使我们得观看你”（《雅歌》，7：1）。因为《雅歌》是在逾越节时朗读的，舒拉密就扮演着返回锡安之应许的角色，犹太奥秘传统将她理解成上帝的临在①，他一直带着以色列人在世间流浪。当《死亡赋格》把舒拉密和《浮士德》里那位虔诚却被毁的玛格丽特凑成一对的时候，任何事物都不能让她们谐调起来。策兰用的aschenes 这个词道明了个中原因。

有太多意思取决于彼此不同的声音--犹太人充满激情但也是忧郁的，德国人在发号施令却又多愁善感--因此，在我们听到受害者断断断续续地引述迫害者的话时，才会感到那样震惊：

他喊一声你们那边的把土往深里挖其他的人给我大声唱琴要用力拉他拔出腰间的棍棒他挥舞棍棒他的眼睛是那样蓝你们那边的把铁镐铲深些其余的人你们继续演奏好跳舞

在策兰惟一录制过一次的《死亡赋格》里，念到这一段时，他截去了一些词语，几乎是厉声喊出来的。他还一时念错了一个短语--对如此精细的一位演讲者来说，这是一件不常有的事。在第一句里，紧接着ihr andern（“你们其他的人”）之后，他并没有说singet und spielt（给我唱大声些奏起乐来），而是抢先说了两行诗之后出现的一句话，即第二个ihr andern后面的spielt weiter zum Tanz auf（继续演奏好跳舞）。听上去，他好像被诗里纳粹党卫军的声音驱使着，进入了自己失常的重复。

① 临在，驻在：Shechinah，希伯来阴性词，字面意思为“发散”、“放射”，犹太奥秘传统（卡巴拉）解释为神的驻在，尤其是在耶路撒冷犹太圣殿中的驻在。--译注

那句粗暴的“给我大声唱琴要用力拉”，像赞美诗作者那样揭露了流亡生活中受凌辱的场景：“因为在那里，掳掠我们的要我们唱歌……我们怎能在外邦唱耶和华的歌呢？”（《诗篇》，137：3-4）现在，这首现代抒情诗将音乐强加于屠杀之上：

他喊一声把死亡演奏得更动听这死亡是来自德国的大师他喊一声把你们的琴弦往惨里擦你们会升天如烟雾腾起啦到时你们在云里就有一座坟墓大家躺在里面就不太挤策兰的spielt susser den Tod（把死亡演奏得更动听），让巴赫的咏叹调“Komm susser Tod（来吧，甜蜜的死亡）”又一次浮现在耳边。接着，欧洲无数优秀或不太优秀的小提琴手，与伙伴们共赴黄泉时所擦刮的“琴弦”更加深化了那种讽刺。除开

把死亡演奏得更动听这话本身就十分刺耳以外，策兰还清晰地表达了用英语无法说清楚的思想的扭曲：

spieltsusserDen TodDer tod ist ein meister

演奏 更动听 死亡 死亡是一位大师

奥斯维辛之后的赋格曲（14）

在诗句的中点，den Tod der Tod，“死亡”既是动听演奏的对象，又是起主宰作用的主语。Tod将自己卡住，让死亡同时成为结局和起因。

现在，这首诗确认了它的标题：der Tod ist ein Meister aus Deutschland。这已经成为一个时髦用语，装饰着各种文章、专论、选集、纪录片和艺术作品。这句话翻译起来并不费力，但是，Meister可以指神、基督、拉比、导师、冠军、上尉、业主、行会会员、艺术或神学泰斗、劳动营的监工、音乐名家，“主要”种族，更不用提哥德的《威廉• 迈斯特》和瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》这些带有1935年纽伦堡反种族歧视法和战后审判暗示的作品了。除开“大师”之外的任何选择都会失去Meister意味深长的含义。

这一主题接过来以后，诗文自身就踏出一种节奏，展示诗中惟一的韵脚：

Der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau

Er trifft mit bleierner Kugel er trifft dich genau

死亡是来自德国的大师他眼睛是蓝的

他用铅弹射你他瞄得很准

日耳曼双眼出名的纯净、冷酷颜色，让人想起一句民间成语，那种表现儿童文字游戏的单调语气和一种平庸节奏。哥德也在他关于死亡的民谣《妖精之王》里用genau（精湛）押韵，舒伯特还热情地为这首民谣配上曲谱。

等“死亡是来自德国的大师”已经被重复称呼多次后，《死亡赋格》便已经形成自身的时间范围。节奏和重复已经系统化，让人无法逃出，这也正是它们所承载的隐喻。早上、中午、傍晚和半夜：诗歌自身里的重复证实了“集中营世界（l’univers concentrationnaire）”的致命气息。

之后，突然间，一种掏空思想的重复语调让这首诗变得易于翻译：we trinken dich mittags--我已经解决了这句，还有下面这句：der Tod ist ein Meister aus Deutschland。下一次它们再出现的时候，我就有了我的译本，不管它们再出现多少次。再多想是无益的，这就指向一个罕见的选择，赋予那首诗以死亡的赋格，那就是，像策兰那样理解这首诗的主旨。警句Der Tod ist ein Meister aus Deutschland出现了4次，要让它逐渐回归德语。一开始，为了让读者理解，说“死亡是来自(from)德国的大师”，第二次出现，就成了“死亡是来自(aus)德国的大师”，然后，“死亡是来自(aus)德国的大师（ein Meister）”， 最终，“死亡（der Tod）是来自（aus）德国的大师（ein Meister）”，从而显示出德语对英语的扭曲①。

奥斯维辛之后的赋格曲（15）

让这种渐变成为可能的是《死亡赋格》里的逻辑--无论好坏，就是指它的乐感。当一步步转向源头的时候，我的译本接近一种真实，接近保罗• 策兰用诗歌谱写出来的那个本真。这逐渐的回归过程是德国读者无法看到的，我们在此时重新进入那令人窒息的言语黑暗。

在策兰的录音接近尾声时，他的朗读变得平缓而精确起来：er spielt mit den Schlangen und traumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland. 动词

① 这种从英语词汇到德语词汇的逐渐置换，汉语无法体现出来。--译注

“梦”“白日梦”traumet是用一种奇怪的腔调念出来的，引导我从联想到（出神）：“他玩蛇他出神那死亡是来自德意志的大师”。“白日梦”填补了诗行需要的音步，并强调了元音，它也体现出了一种不实的天真。策兰现在精确到了每一个音节，他在宣读关键的句子，听起来刚柔并济、外科手术一样精准：“der-Tod-ist-ein-Mei-ster-aus-Deutsch-land”。他这样仔细认真地发音，也许是因为这是他的最后机会。

最后，我原封不动地保留了两句直呼玛格丽特和舒拉密的德语诗文。译者的声音和诗人的走向了和谐统一，弥补了一点在翻译中所丢失的。在结尾处，在整首诗中相互遮蔽的一对主题联结在了一起：

Dein goldenes Haar Margarete

Dein aschenes Haar Sulamith

这样就形成不和谐的和音，没有结束处的终结。任何一首诗在结束的时候，都是达到其表现手段的边界。这首诗以一种震撼力到达自己的边界。本应是极有希望的两个圣经人物形象的并置，玛格丽特和舒拉密却在此相互削弱--dein goldenes Haar…/dein aschenes Haar。德国人和犹太人的理想典范无法共存。

讲德语的犹太人（German-Jewish）：光是这个连字符就象征着一个失落的世界，《死亡赋格》最后几行诗句也是如此。对句本来易于使事物彼此产生联系，因此，读者本可能感受到和解甚至宽恕。但是，策兰朗诵的语气（假如没有别的原因）使这一切可能都不复存在了。他语气的张力几乎以声门停顿的方式略微强调aschenes 一词里的a，即舒拉密的“灰发（ashen）”：dein--aschenes Haar sulamith。

保罗• 策兰的赋格曲是在一个名字上结束的，这个名字在德语和英语里听起来都有奇特的共鸣效果，并且先于这两种语言的存在，因为这个名字指一个希伯来人。“舒拉密”因骨灰而暗淡，它结束全诗，却坚守着纳粹企图一笔抹杀的东西： 一个根深蒂固的身份。她听起来那么古老，又不可剥夺，她掌握着最后一句话，更不用说这话之后的沉默了。

荒野歌声（1）

荒野歌声

（1945-1948）

1945 年初，保罗• 安切尔提及离开前苏联控制下的切尔诺维兹时说：“那会是什么样的情形啊，比如，假如到了耶路撒冷，我去找马丁• 布伯，对他说：‘布伯叔叔，我来了，现在你和我在一起了！’”布伯在1938年离开德国，他对于策兰来说很重要，就像巴勒斯坦对他的家人和朋友一样重要。他这话只是在半玩笑，掩盖了一个真实含义，那就是他的确应该现在就移民，或者在战争开始前就应该和父母一起走的。这个选择是策兰尚没有踏上的一条路，而这条路会给一位诗人带来根本性的不同，假如他的确还是个诗人。

安切尔出生的城市，那时候叫做“切尔诺夫西”，这地方与布科维纳北部一道落入前苏联手中。他很熟悉前苏联统治下的种种危险和压迫，以及它对犹太人的仇恨。对一个来源于奥斯曼帝国的一个家庭的人来说，维也纳是他们应该去的地方，可是，那时的维也纳在经过纳粹统治和前苏联占领后前途渺茫。只剩下最后一个地方可以去，那就是去南方，那儿与罗马尼亚的边境地区一直还相当开放。

1945年的4 月下旬，安切尔坐上一辆拥挤的俄国军用车从切尔诺维兹驶向布加勒斯特，他跨越了一个政治边界，同时也迈出了人生新的一步。抛在他身后的，不仅是地理意义上的故乡，也就是他永远失去的祖国，而且还有母亲、父亲和在那里编织起来的童年及青春时代。他带上几本珍爱的书和从劳动营里回来后挣到的钱及诗稿，与几个同伴一起冒险来到罗马尼亚首都，那地方已经不再与轴心国有同盟关系了。

到了那儿以后，安切尔把他在切尔诺维兹写好的（可能包括《死亡赋格》在内）诗，拿给布科维纳犹太诗人里的前辈阿尔弗莱德• 马尔古尔• 斯贝尔伯看，得到了这位前辈的称赞。安

切尔在一位新出版人那儿找到了工作，这间公司名为Cartea rusa（“俄国图书”），策兰在那里阅读手稿，并把俄国文学作品翻译成罗马尼亚语：契诃夫的短篇作品、莱蒙托夫的小说《当代英雄》，还有西蒙诺夫写的一个剧本，叫做《俄国问题》。西蒙诺夫早在1944 年便已经发表有关麦达内克的小册子。这些书大受欢迎，尽管保罗• 安切尔以无数种方式签名--保罗• 奥莱尔、保罗• 安切尔、A• 帕维尔--但这些都是他首批出版的书，因此带给他特别大的荣耀感。“如果我妈妈还活着，并且看到这些，那该有多好！”他对一个朋友说。“我觉得她有时怀疑我将来会有什么出息。”

现在，保罗已经可以轻车熟路地翻译了。从少年时代的中期开始，他就能把法语、英语和俄语诗歌翻译成德语，并为一份学生杂志将马克思的一些著作翻译成罗马尼亚语。此前不久，他曾在切尔诺维兹的一家乌克兰报社当翻译。再说，翻译就好像是在跨越国界，跨越他自己的困境。翻译、移居--在陌生中寻找相似，但始终保持自己的身份。

荒野歌声（2）

他重新定居后的第一首诗可以追溯到1945 年，是他所说的“EinLied in der Wuste”，他称其为“沙漠（desert）歌声”，或者按照钦定版圣经，可以叫做“旷野（wilderness）歌声”，因为In der Wuste将希伯来语的BaMidbar，就是《民数记》的标题翻译出来了：“耶和华在西奈的旷野晓谕摩西”。除流亡式的漂泊之外，安切尔的这个标题还唤起摩西、米利暗和出埃及后的犹太人唱过的一首歌。在神的解脱之工这个背景下，现代的歌已经唱起来（按照《死亡赋格》的音步）：

一只花环用阿克拉地区发黑的叶片扎了起来：

我勒住我的黑色种马，用我的短刀刺向死神。

在深幽的木舱里，我饮下阿克拉水井里的灰烬，

我放下盔甲，冲着天堂的废墟一路奋勇前冲。

策兰第一本主要的诗集（1952）就是以这样充满暴力气息的诗打头的，一位评论家称其为“纯粹是为了语言自身的缘故进行的语言游戏”，并认为阿克拉①是

① 阿克拉：Acre 或Akko，以色列北部海法湾上一港口，在十字军东征时期由基督徒和伊斯兰教徒轮番控制。该港口在1948 年被在联合国的巴勒斯坦人的代表割让给了阿拉伯人，但不久之后即被以色列人占领。--译注

沙特阿拉伯的一座城市。德国学者喜爱这首诗透露出来的骑士风范，指出阿克拉

或阿克曾经是十字军活动在巴勒斯坦北部的据点。（他们不妨补充说，历次东征

可以解释，为了清除圣地里其他的异教徒，数以千计的欧洲犹太殉道者死在事业

途中。）但策兰的阿克拉也许是暴君安提克①建造的一座堡垒，俯瞰着耶路撒冷的

圣殿山。对于反抗希腊和罗马统治的犹太人来说，那是一处战略要塞。

那倾向天堂废墟的黑叶桂枝让人联想起没有止尽的迫害：

那些天使已经死掉，神已经在阿克拉一带失明，

黑夜里没有一个人替我守卫在此进入长眠的人。

他为自己受到的创伤难过，因此想起“在阿克拉祷告”的人们：

因此我成为他们微笑的兄弟，阿克拉的铁甲小天使。

我仍旧念叨着那个名字，脸颊仍旧感受到了烧灼。

尽管金色天使在旷野里和所罗门的殿里守护着约柜（《出埃及记》，37：7，《列

王记上》，6：23），但在经历过无数次死亡之后，诗人变成“铁甲小天使”亵渎--“念叨着”--神的名。那么他脸颊上的烧灼又是什么呢？是丛林大火中的摩西吗？是放在以赛亚嘴里炽热的火炭吗？是以西结看到的两个天使之间的火团吗？是一次大屠杀吗？

荒野歌声（3）

从1945 年4 月到1947 年12 月，在布加勒斯特的这些岁月并不完全是旷野流亡的时期。保罗将它们看作过渡时期，为了能够在维也纳重新定居而挣钱的时期。这段日子也见证了罗马尼亚共产主义到来前的第一波解放浪潮。“从21岁到25 岁”，也在1945 年离开切尔诺维兹的保罗的同龄人珀尔• 费奇曼说，“我没听过一场音乐会，没有看过一场表演或是读过任何新书”。从保罗的朋友彼特• 所罗门1989 年的回忆录可以判断出，这些日子相对而言是快乐的。在一张颇能说明问题的照片中，两个人正向前看，策兰的手中，一本杂志半开着。日子总算可以① 安提克：Antiochus ，统治叙利亚的赛琉西王朝(公元前280-64 年)。其最重要的人物是塞琉古士三世，称作“大帝”(247-187，223-187 年在位)，他征服了小亚细亚大片土地，但在公元前190 年被罗马人打败。--译注

过下去了。在经历了战争时期的匮乏后，某种释放终会到来。

在那轻松的底层，焦虑却在涌动。发表策兰《死亡赋格》的那位编辑记得，在一个除夕派对上，策兰唱起了一首战前他很喜欢的德国民谣，同样也是“希特勒青年团①”唱过的：“苦难的佛兰德啊，死亡在佛兰德横行。”策兰坐在地板上，每一节结束时他会和着节奏捶拳头，清楚地说ge-stor-ben（“消失了”）。

在罗马尼亚的这段间歇期里，还有别的东西能说明他高昂的情绪及逃亡者冲动：保罗圈子里对制造双关语和语言游戏都有兴趣。彼特• 所罗门记录了保罗说的一些俏皮话，其中一个是：“诗人打电话不一定等拨话音响完”。这段时间的文字游戏是用罗马尼亚语加上法语进行的。策兰叫它“cette belle saison des calembours” （大搞双关语的时期）。但是那些热情的双关语不仅仅显示出语言方面的愉悦。1820 年在罗马病重的约翰• 济慈说过，他“出于某种绝望，在一个星

期里想起的双关语，比我生命里的任何一年想起的还要多”。双关语，作为字面意义上的模仿，也能摆脱难于应对的事实。

尽管jeux de mots（文字游戏）只是短时期的事情，但毕竟，从布加勒斯特来的文字游戏却是略带黑色的生活乐趣，策兰写下的这个关于超现实主义的“问题与答案”游戏就是一例：

诗人的孤独是什么？--马戏团的节目单子没有宣布的一个节目。什么是遗忘？--一只一箭穿心、还没成熟的苹果。什么是回归？--几乎什么都不是，但有可能是一片雪花。

保罗喜欢把朋友的名字颠来倒去地变形：Margareta Dorian 变成

“Margarita”，而他自己的名字，安切尔（Ankle），通过颠倒字母顺序，就变成了策兰（Clean）。1947年初的这次改名，除开心理上的动机外，还有职业上的原因：对一个现代作家来说，Natchez带有旧世界的味道。他也想到了一个自我定义：“保罗• 策兰：一个不受欢迎的诗人。”

在切尔诺维兹的时候，保罗曾找到卡夫卡的作品，不久后，他把这些作品介

① 希特勒青年团：The Hitler Youth，是准军事纳粹青年团体，1922 年成立于巴伐利亚州的慕尼黑，1945 年解散，该组织主要负责招募纳粹突击队员。--译注

绍给朋友彼特• 所罗门。1946年5 月，法国共产党的《行动周刊》刊登了一篇名为"Futile ruler Kafka？（我们应该烧掉卡夫卡的作品吗？）”的文章，悲叹“黑色文学”对社会健康的影响。接连两个多月，《行动周刊》的回复纷至沓来，尽管忽视了卡夫卡，但大部分是来自雷内• 查尔、弗朗索瓦• 莫里亚克等人的自由思想。策兰的反应则是翻译，他把卡夫卡的4则寓言翻译成罗马尼亚语，分别是《律法之门》、《山中远足》、《一道圣旨》和《路人》。

荒野歌声（4）

通过翻译俄语和德语作品，并吸收日常口语，策兰的罗马尼亚语更加熟稔于心了，但它从未代替过德语的位置。有人问他战后怎么还会用德语写作，他回答说：

“一个人只有用母语才能说明自己的真相。在外语环境下，诗人是在撒谎。”但在朋友的催促下，他看来还是写了一些罗马尼亚语作品，8首短小的抒情诗，是在他死后才发表的，还有8 首散文诗。“Tristete”（悲伤）是这样开头的：

梦，夜晚到来的暴风雨，
海在浸没的睡莲里酣睡，
你以沉默冻结它们，他的
黑姐把尖齿多雪的天空
当做一道花环摆在你额前。

一个新浪漫主义风景画式的开头，转向了地道的表现主义。他的罗马尼亚语抒情诗中表现力最强烈的一首，“献给玛丽安之影的诗”是这样开头的：

爱的薄荷出落成天使手指。
请相信，被沉默扭伤的手臂仍旧能平地升起，
被熄灭之光的热气所灼伤的肩膀
一张脸，双眼的凝视被套上黑色眼罩，
有一支巨翼是铅制的，另一支乃草叶编成，
耗尽一切的身体，漂洗干净后长眠。

在《死亡赋格》之后，一个新人开始描述与其说是残暴不如说是奇异的现象。

这样的自由来自新的媒介即罗马尼亚语，也来自策兰在布加勒斯特习惯性的文字游戏。明显属于超现实主义的创新活动影响着这些摘自Regasire(重新发现)的诗行：

绿色的白垩丘上，今晚会下雨。

死人的嘴里葡萄酒保存到现在，

倾倒在钟里，会以桥梁唤醒风景。

头盔里的人舌会鸣响勇猛之声。

白垩丘、酒和钟可能在策兰早期的诗歌里出现过，但不是绿色的白垩丘、死人嘴里的酒或有人舌的钟。梦幻般分离的意象使他的罗马尼亚语写作轻松起来，但也可能走上十分凶险的路：“我们回到楼上，把自己溺死在家中。”

策兰1946-1947年写的散文诗，与这个时期写的抒情诗一样在他有生之年都没有发表，这些散文诗的奇思异想更是不着边际。在学生时代，策兰曾醉心于保罗• 艾吕雅①和其他一些人。接着，战争结束后，他与布加勒斯特的先锋派过从甚密，这些人与欧洲其他各地的先锋派一样狂热。他写的散文利用并嘲弄超现实主义的大胆行为。举个例子，“色情专制主义中的游击队”，谈到“全球诗学阴谋集团里的无脑成员”。即便在最荒谬的时候，那些散文诗也在构成它们的自发特征过程中。策兰仍旧在寻找出路。

荒野歌声（5）

其中有一件作品展现一支石笔越过地上的一块写字板的情景。这个寓言（惟一用德语写作的寓言）不仔细看还以为是卡夫卡的作品。值得作为一个样品来引述，最重要的是可以得到轻松地翻译卡夫卡的乐趣。

“一支石笔悄无声息地跳过泛黑的泥土，翻了个跟头，旋转越过没有尽头的写字板，停下来，环顾四周，因为四周没有人，于是继续流浪，继续写”。再后来，不久后，在“路途遥远，地面还没有人书写过的”地方，

一个人突然出现，他在步行，走过一条闪出微光却又时常中断的小径。是雪吧，

① 艾吕雅：Paul Eluard，(1895-1952)，出生于巴黎北郊圣德尼镇，法国超现实主义诗人，达达主义创始人之一。1922 年和路易• 阿拉贡等人创立超现实主义文艺运动，并参与所有宣言起草工作，成为这一流派的代表性诗人。《诗歌与真理》、《和德国人百对百》等作品鼓舞人民参加反抗法西斯德国的斗争。1942 年加入法国共产党。--译注

他想，但又知道那不是雪，尽管12 月早已到来。然而，他仍然想着那可能是雪，然后他笑了，因为他知道那是别的东西而自己不知该怎么命名它。

这一点毋庸置疑，昨天是当做镜子的一个日子。当他走向窗台察看窗户是否敞开了一整夜--因为在昨晚的等待中没人去过那儿--他发现窗子关着，而且是从外面用栓子拴住的，一定有一只手鼓捣过，一只灵巧无声的手（他睡觉很是警醒，等待了一整夜却什么也没听到），所以那只手他担心了数年，它在今天到来，并且堵住了他的出口。但在玻璃里，他看了一眼自己，发现自己在穿大衣，尽管他并没有打算去闲逛--噢，这就是没有人来的原因吧，因为他穿好了衣服后就躺在

那里，随时准备上路！--仔细一看，他发现自己已经用大衣盖起赤裸的身体，然后把衣服扣好，那件大衣上有无数颗纽扣，并且怪得狠：每颗纽扣都是一个玻璃小方块，里面还闪着光，假如我们观察得更仔细一些--噢，我的天啊，那实际就是他自己，就连这些小方块也都是镜子！更可怕的是：并不是他，也就是说，并不是他的全部外形，而只有他的头，头略微偏斜，还有紧闭的双眼。

最后，那人站着，盯着自己“伸出的脚趾在做某种流浪动作”。

短篇里的步调和幽默是一种半滑稽半癫狂的语调，类似策兰近期翻译的卡夫卡的作品《山中远足》：“‘我不知道’，我无声大哭，‘我就是不知道。如果没有人来，嗯，那就是没有人来’”。像卡夫卡一样，令人困惑的符号出现在策兰的短篇里。石笔穿越“泛黑的泥土”，那人踩过的，看似雪地实际却是一种“他不知该怎么命名”的地方。不久前，“黑雪”在雪中找到了死亡，《死亡赋格》也涉及黑暗和土地。策兰在布加勒斯特写的短篇里，那扇半夜被人从外面拴住的窗户也许和1942 年父母被捕后封上的那扇门有某种关联。那个穿着大衣睡觉、随时准备上路的人，可以看作是他随时准备逃离布加勒斯特。“流浪”这个动词他提到许多次，它把犹太人的流浪和铅笔的旅程联系在了一起--“继续流浪，写作”-- 好像写作同等于流浪。

荒野歌声（6）

不祥幻想贯穿策兰用罗马尼亚语写的散文，还带着色情的影射。有一篇作品这样迂回地结束：“夜晚来临，你把房子里的镜子向后推，但镜子不停地弯曲，一定要容纳你的影子，星辰坠落，撕毁你的面具，你的眼落入心里，将心里的西克莫无花果叶片点燃，星星也落在这里，所有的星星全落下来，只剩最后一颗，一只小鸟，死亡，围着你转圈，你梦呓中的嘴在轻呼自己的名字”。超现实主义的刺激和无阻碍的罗马尼亚语解开了策兰的束缚，让他放手体验流亡者的身世。

“驱逐开始的第二天”，另一篇作品的开头说，“拉斐尔半夜到来，身披宽幅的忧郁黑绸，还有风帽”。将“类似的绝望”搁在叙述者的肩头后他说：“我对着母亲鞠躬，以乱伦的方式亲吻了她，然后就离开了屋子”。在铁轨上，拉斐尔把一个巨大的烛台（也叫七枝圣烛台）拿给他看，如果他们爬上它到达天空，那么，人类就会在黎明前得救。叙述者爬了上去，却以哭喊结束了故事：“天空在哪儿？在哪儿？”

在别处，策兰从来没有写过从切尔诺维兹被驱逐的事。也许在1946年，这事只有用罗马尼亚语而非熟悉的母语才可能说出来。

策兰在布加勒斯特的两年，并没有像人们认为的那样停止了母语创作。像“荒野歌声”就是他在这一时期用德语写的一首诗，这首诗暗示一种启示文学。“在西伯利亚大草原上，冰风挂着你睫毛上的绞架之光。”“口琴”吹响了，出现了“冰冻玫瑰”的字眼，水果“挂在参差的塔上”，还有“灰烬的高峰”和“神的狼样的胸”。超现实主义的能量扭曲了宇宙：“钉上铁钉的靴子在樱桃树上碾磨。/你的夏天从头盔里泡沫样溢出”。策兰在1946年写信给一位编辑说，所有这些诗全都“伴随着这样一种感觉，即我已经写完最后一首诗”。

这位诗人的宇宙仅只留下惟一的瑕疵。为了向母亲致敬，他根据罗马尼亚民谣改编成挽歌式的doin?，其中的对句以典型的罗马尼亚民

谣格调让花草植物见证个人的绝望。例如，一首符合doin?民谣传统的诗就是这样写的：

车前草的绿叶片，

深重痛苦刺穿我心。

蓝丁香枝叶苍白，

我母亲再不回来。

又如：

本来晴好无风，

是何树叶颤抖?

白杨树叶啊，

我的至爱，倾诉悲伤。

策兰的《白杨树》（1945）的确无韵，它回答了一年以前提出的一个问题："不知你还能否忍受，妈妈，纵旧日已远去，/这声音柔和，却载满痛苦的德语的韵律？"尽管"Espenbaum"并不合辙，但它稳定的节拍却使人事与自然事物相对应：

白杨树啊，你的枝叶在暗处闪出银光。

我母亲的头发可从未变白。

蒲公英啊，乌克兰一片青绿。

金发的母亲却再没有回家。

雨云啊，你就那样飘在水井之上吗?

我那柔声的母亲却为所有人哭泣。

圆圆的星啊，你盘成一道金环。

我母亲的心却为铅块所伤。

橡木门啊，是谁将你的合叶撬脱?

我那温柔的母亲再不能归家。

荒野歌声（7）

策兰在1948年曾3次发表“Espenbaum”，充分体现出它对策兰何其重要。当这首诗日后再次发表的时候，策兰作了一处几乎难以察觉的变更，就是将第6行的“weint’”改成了“weint”，也就是把过去时的“哭泣（wept）”变成了现在时的“哭泣（weeps）”，节奏保持不变，却把悲伤转化成持续存在的状态。

在《骨灰瓮里倒出来的沙》（1946）中，感觉颓败的是艺术本身，这首诗描述一位正在表演的超现实主义吟游诗人：

霉绿就是那栋遗忘的房屋。

每扇鼓风的门前，你砍了头的吟游诗人都那么忧伤。

他为你击鼓咏唱，生满青苔和幽怨阴毛的破鼓。

他用溃疡的脚趾在沙里搜寻你的表情。

他慢腾腾一笔笔细画，还有你唇上的红。

你填满这里所有的瓮，拿去滋养你的心。

如果不是因为沙的话，诗歌会活在记忆之屋而不是遗忘之屋。、、“沙艺”“沙人”“砂玻璃”：在策兰的诗歌里，这些东西象征一个民族在沙漠里的流浪、他们多多繁衍的种子和耗尽的生命--是骨灰盒里的骨灰一样的沙。最后一行说出了诗人的任务：“你填满这里所有的瓮，拿去滋养你的心”。

作为一名德语诗人，策兰在社会主义和现实主义统治下的罗马尼亚感到前途渺茫。1947年12 月，国王在共产党高压下退位，一个人民共和国宣告成立，此前不久，策兰没有携带任何文件，只扛着一背包诗就逃离了布加勒斯特。那是他出逃的惟一机会。匈牙利已经开始遣返罗马尼亚来的逃亡者，而罗马尼亚政府却在逮捕和枪毙逃亡者。1947年，总计有4万罗马尼亚犹太人逃到维也纳。策兰经历了一次危险的跨境逃亡（给走私者出了高价）和一段“可怕的艰难旅程”，他说。

他在冬季穿越匈牙利，在废弃的火车站里睡觉，一路直奔维也纳，那可是他童年时期的北极星啊。匈牙利的农夫帮助了他，他还在布达佩斯停留了一星期，但他没有任何一首诗描述过这次旅行。

也许，这要除开他惟一的散文体小说《山中会话》（1959）里的一段。在那里面，一个名叫犹太人克莱因的叙述者记得“那时候”的一些事：“我就躺在石头上，那时候，你知道，就睡在石板上；在我身旁，他们也躺着，另外一些人，他们跟我一样，那些人他们与我不同，却又完全一样”。这“另外一些人”，他们是1947年的移民吗？他们是犹太人，这跟策兰一样，但又与他不同，是因为策兰还没有认同这些人吗？也许因为想找个地方安顿下来，使他意识到（或后来想到）大家共同面临的困境。

维也纳。多年以来，我一直有一个印象，以为自己的父亲出生于维也纳。实际上，我父亲来自切尔诺维兹北部加利西亚省的利沃夫。生活在奥匈帝国边界地区的人，往往把维也纳视为自己的精神家园。那是“能够到达却又极其遥远的地方”，策兰记得的战前生活就是这样的，“必须到达的一个地方，那就是维也纳”。

荒野歌声（8）

所以，那个城市就成了战后他的目的地，一个不属于德国的德语天地。

逃离罗马尼亚的时候，策兰随身带着他的益友马尔古尔-斯贝尔伯写的一封引荐信，信是写给奥地利文豪奥托• 巴兹尔的。信中说策兰是“我们这个东西接合部的优秀诗人……是最年轻一代德语诗人中最有创意和最不可错过的一位诗人”。斯贝尔伯称赞策兰的诗堪称“惟一可与卡夫卡著作匹敌的抒情诗”。

刚一到维也纳，策兰就拿出了那封信。巴兹尔仍记得，1947年12月的一天，“在办公室里，按照计划，出现了一个身材苗条、黑眼睛里透出忧伤的人。他说话轻言细语，听上去谦逊、内敛，甚至有些害怕的样子，那就是保罗• 策兰。他看上去没有吃饱，衣着不整，那是因为他必须从匈牙利长途跋涉至维也纳……除随身携带的一堆诗稿外，他还拿出那封来自马尔古尔• 斯贝尔伯的信”。

但在一个大都市里，那封引荐信所能提供的帮助并不能完全证明一个切尔诺维兹人的实力。“实际上他并不来自任何地方”，策兰的一位维也纳朋友在1970年回忆说（这让策兰的布科维纳和罗马尼亚同胞都甚感悲伤）。一位瑞士编辑在1948 年2 月发表策兰的诗作时，是这么介绍他的：“保罗• 策兰是一位年轻的罗马尼亚人，在一个说罗马尼亚语的村庄里长大，在令人惊叹的实际运用中学会了德语并进入我们的诗歌。他以惊人的方式在合唱团中唱出了自己独特的声音，在一个起初陌生的环境里得到了重生。”这就是对于一个其母亲曾用德语分享过哥德和席勒作品的年轻人的描述，而且这个人长期以来一直珍爱从荷尔德林①到里尔克的许多诗人。

那篇介绍文字面世不久后，策兰写信给斯贝尔伯说，他在维也纳的一个集会上朗读自己的作品，而且获得“大量好评”。从他满意的程度，可以看出他当时的情形有多么窘迫：“相信我，上帝知道，当他们

说我是奥地利最棒的诗人时，我有多么兴奋--并且就他们迄今所知道的，在德国也是数一数二的。”但是，策兰对于他的新朋友还是很警惕的，就因为他们在战争期间可能做过的事情。对某个极力吹捧他的作家，策兰觉得，这个曾在纳粹统治下的维也纳电台谋得一席之位的人，“也许对那时的犹太诗人另有一番说词”。在写往布加勒斯特的一封信

① 荷尔德林：Johann Christian Friedrich H

lderlin，1770-1843，德国著名抒情诗人。生于斯瓦比亚的小城劳芬，先后在登肯尔多夫和毛尔布龙隐修院学校学习，1788-1793 年在图宾根大学神学院获硕士学位，后潜心研究希腊神话，认为希腊诸神是真实存在的力量，诗人的职责就是在神和人之间起中介作用。1793 年结识席勒，《许涪里翁》等诗都发表在席勒主持的刊物《新塔莉亚》上。他的诗歌颂自由、人类、和谐、友谊和大自然，其诗风使古典文学与浪漫主义文学联系起来。1798 年后因身心交瘁处于精神分裂状态，仍完成了《许涪里翁》第二卷、《恩沛多克勒斯之死》、《梅农哀叹狄奥提马》、《面包和葡萄酒》等名作，翻译了索福克勒斯的《安提戈涅》和《俄狄浦斯》。1843 年在图宾根去世，后36 年是在精神失常下度过的。死后几乎被遗忘了近一百年，直到20 世纪中叶，才在德国被重新发现，并在欧洲建立了声誉。--译注中，他的签名是“说条顿语的悲伤诗人”。

荒野歌声（9）

在一个还有更紧迫的要务要处理的城市里，策兰的诗歌的确小有成功。巴兹尔在他的先锋派杂志上刊登了策兰数量可观的一些诗，同时，另外一些人还在帮助他出版一本诗集，并把作品拿到奥地利电台去朗诵。著名的超现实主义画家埃德加• 杰内与他交友，策兰对斯贝尔伯保证说：“他这人绝对远离偏见”。

在杰内的影响下，他翻译了西印度群岛超现实主义诗人艾梅• 西泽尔的一首法语诗，另外还翻了安德内• 布勒东写的一篇有关杰内的短文。他与杰内一同写了一篇性质可疑的文章。“长矛”一文是这么开始的：“巨大的锤子又挥了起来，当它呼啸而下时，会砸在谁的头上呢？是一个不再像人的造物，所多玛的流产，是马士撒拉最后的子孙，在他临死前降生：超现实主义。”策兰还帮助组织了1948年3 月的一次展览，在那里，他第一次为热心的观众公开朗诵。

在这一时期，策兰创作了一篇颇能说明问题的短文，就是埃德加• 杰内一册作品的序言。他甚至为杰内的一幅人物画起了标题，名为“北极光之子”，甚至认同这具腐蚀了的半身像，它空洞的双眼在冰冷和断裂成碎片的树丛中忽隐忽现。“人在绝望的雪林里被绑得麻木”，策兰写道。至于“他的眼睛：别人看到过的，它们都看到了，但它们还看到了更多”。

策兰管他的这篇短文叫《埃德加• 杰内与梦中之梦》，这篇文章不仅仅只是在诠释杰内的画。文章以一个“无法满足的发现者”的“流浪”开头，混合了威廉• 布莱克、《爱丽丝梦游奇境记》和维特根斯坦等诸要素：“在此，我想说说我在深海里听到的一些话，那里有许多事情发生，但也有那么多东西遭到压制。”

策兰否认以任何“理性”方式“重新赋予词汇以它们自身的（原始）意义”。“那已经发生的”，他劝说人们，不只是历史的附加，而是一种“变形”（Verwandlung，这让人想起卡夫卡）--十几年后，他轻描淡

写地称欧洲犹太人的灾难为“那已经发生的事情”。人类无法言语，因为他们的语言“在千年”假心假意的“重负下呻吟”（回想起希特勒的“千年帝国”）。我们多少世纪以来在表达上的挣扎，现在感觉到了“意义燃尽的灰烬，而且还不止于此！”

因为策兰应邀介绍那些画，他就写了一篇哲理寓言。“那种称为新奇的东西，它现在如何也能以纯洁的东西现身呢？”他问道。他现在是以一位讲德语的幸存者和有时候又是超现实主义者的身份说话。这篇短文提出的任务是“永远不要离开深处而又保持与黑暗之泉（finstern quellen）的对话”。维也纳时期还有一部分诗也关注这个任务。“我们在深海的镜子里互相看着”，其中一首诗说。这些表达爱情的抒情诗在寻找矛盾，要让“现在是新奇的东西也能以纯洁的东西出现”。这一类的想法从来都不曾在切尔诺维兹和布加勒斯特时期出现过。

举个例子，“距离颂”，将quell（“来源”、“泉水”）当做它的主题，拿悖论当做技法：

在你的眼睛之泉
生活着荒蛮之海上渔夫的网……
在黑暗里愈加黑，我更加赤裸。
只有丢掉信仰我才为真。
当我是自己时，我才是你……
一张网困住了一张网：
我们在拥抱中彼此分离。
在你的眼睛之泉
一个被绞死的人窒息了绳索。

策兰发明的Irrsee（“荒蛮之海”？）这个词，其中的Irr-可能指流浪、错误、癫狂的意思--这是很适合后文的一个背景。“距离颂”颠倒了正常思维：“一个被绞死的人窒息了绳索”，而且“只有丢掉信仰我才为真”（也可以译作“只有当叛教者，我才是忠诚的”，这是一个失去亲人的幸存者才会说出来的话。）

荒野歌声（10）

已经变得乱七八糟的一种生活的迹象，在《法国记忆》里表露无遗，这首诗是献给杰内的，它的结尾很简单：“我们人死了却仍能呼吸”。另一首维也纳时期的诗，称为“晚与深”，通过讲述犹太人所受的迫害而驳斥复活教义。“我们在新来的基督面前发誓，要让尘土与尘土联姻”，诗中有多人说话的声音。“你们在亵渎神灵！”一个宗教裁判所的声音喊出，此时众人开始控诉在奥斯维辛屠杀上帝

选民的基督教教条：“你们在死亡的磨坊里碾磨着应许的白色谷粒。”有人再一次喊出：“你们在亵渎神灵！”对此，诗中的回应具有讽刺性，用到了审判耶稣时马太塞进犹太人嘴里的话：“他的血归到我们”（《马太福音》，27：25）。这首诗的结尾句说：“让人从坟墓里出来吧”。不只是耶稣。不论有多“晚与深”，只需要有一个人从死里复活。

基督教和犹太教的驱动力也推动了策兰在维也纳写成的最后一首主要的抒情诗，即“卡罗娜①”，这首诗在废除里尔克非同凡响的“秋日”一诗的同时也有所借重。我们首先看看里尔克的下面这首诗，是里尔克1902年创作的，它以Herr：es istZeit.Der Sommer war sehr gross开头：

主啊：是时候了。夏日广阔无边。
在日晷的表面舒展你的影子吧，
让四向的风也在草地上肆意放纵。
喝令最后的果实及时圆熟；
再多给它们两个南方的日子，
迫使它们早早熟透，再将最后
一滴甘甜赶进醇厚的葡萄酒中。
现在没有房子的人，谁也不会再建。
现在茕茕孑立的人，将会长久孤单，

会无法入睡，看书，写长长的信件，
穿过大大小小、曲里拐弯的街巷，
会在落叶满地时节永无止境地流浪。
再来看看策兰的“卡罗娜”，它从秋天转到里尔克的“正是时候”：

① Corona，多义词，策兰在此有意一词多指，这是其诗歌歧义特征的典型代表。Corona 可指冠状物、王冠、光环，亦可指女子名科罗娜，亦可指日晕、日、月等星体的光华或电晕，还指副花冠，更能指加州盛产柑橘的城市科罗纳。--译注

秋天就从我手里蚕食它的叶片：我们是朋友。
我们从坚果里剥出时间，告诉它如何行走：
时间回到它自己的壳里。
镜子里的是星期天，
睡眠在梦中行走，
嘴巴在讲着真话。
我的眼朝下看情人的腰①：
我们彼此对视，
我们说见不得人的话，
我们彼此相爱就像罂粟与回忆，
我们像海贝里的葡萄酒懒睡，
如同大海卧在月光的血色里。
我们站在窗边拥抱，他们在街上观看我们：
是让人们知道的时刻了！
是石头愿意开花的时刻了，
因躁动而不安分的心跳。
是那一刻该到来的时候了。
是时候了。

荒野歌声（11）

里尔克在诗的开场处提出的那个请求：“主啊，是时候了”，在策兰的诗里一直等到最后才出现。然而，在两次世界大战后，再不见踪影的就是Herr（“主”）这个词。在构思“秋日（Autumn Day）”之前不久，里尔克曾写过一首哀歌体的“秋”：“叶片在飘落，冷漠地飘落……可仍有某位在掌握这飘落/ 叶片无休止和温柔地落在他的手里。”没有这样一个某位支撑策兰的诗行。策兰的诗行只有① 腰：loins，亦可作生殖器的委婉用词，故有译本将这个词译为“阴部”。--译注恳求，像赞美诗的作者一样：“这是耶和华降罚的时候”（《诗篇》，119：126）。

为了达到既是抱怨亦是要求的Es ist Zeit（是时候了），“卡罗娜”诉诸策兰抑扬顿挫的韵律：

Wir lieben einander wie Mohn und Gedachtnis我们彼此相爱就像罂粟与回忆。

他们都必须既遗忘又铭记自己的过去，也许因为其中之一属于基督教，而另一个则不然。另外一处分裂是，“卡罗娜”这个词也指基督的荆冠及一个新时代的即将到来。情人的结合有一种市民生活的氛围--“是让人们知道的时刻了！”--也有一种启示意味：“是石头愿意开花的时刻了。”对于在劳动营里挖过石头却无法给父母一块墓碑的策兰来说，“石头”早已经代表着无言的伤痛。如果一块石头将要开花，那么，用他不久前写的“晚与深”里的话来说，就必然会有“一场改变信仰的风暴”。

当维也纳通过艾希曼的代理人阿洛伊斯• 布鲁纳清除掉该城的犹太人时，这个城市对于保罗• 策兰或其他涌入的避难者已不再适合了。“无法改变的就忘记掉，这样的人才是快乐的人”，这是维也纳最受人欢迎的轻歌剧《蝙蝠》（die fledermaus）的副歌。到1947年末策兰来到维也纳的时候，奥地利轻度的去纳粹化过程已接近

尾声，1948年，政府对所有轻度违法者全盘赦免。策兰对此保持警惕。从这个角度看，他与英格博格• 巴赫曼（1926-1973）的友谊至关重要。当时她正在写关于海德格尔的博士论文，对于诗歌语言的分寸十分敏感，特别是在经历了法西斯统治之后。

策兰在维也纳写的诗，大部分是写给巴赫曼的，这我们在她1971年的小说《马琳娜》里可以看出来，小说虚构了一位公主和“陌生人”的故事。这陌生人来自东方，有乌黑温柔的眼睛，声音极具说服力，穿一件长披风。在这个故事里，巴赫曼从保罗• 策兰的情诗中获得许多灵感，引用了他诗中的许多句子，最主要的是从“卡罗娜”里引出来的一些诗行，这就营造了一种超乎寻常的亲密关系。“你一定要回到你的族人身边去吗？”公主问，那陌生人回答说：“我的民族比世界上任何民族的历史更悠久，这个民族已经播撒在风中”。

策兰在维也纳照的一张照片，多少显示出这位陌生人的模样--当时他还很年轻，眼神透出内向的性格。当然，他有一些朋友--埃德加和埃利卡• 杰内、作家米洛• 多尔、克洛斯• 迪莫斯，还有一位也是在1920 年出生在切尔诺维兹的诗人阿尔弗莱德• 冈，策兰还帮忙修改过他的作品。但是，考虑到艰苦的生活环境、一个分裂的城市以及极小的继续受教育和找到合适工作的机会，尽管他的第一本以《死亡赋格》为主的诗集《骨灰瓮里倒出来的沙》马上就要出版了，策兰还是决定离开奥地利首都前往巴黎。“我没有在那里住很久”，策兰说，“因为并没有找到希望找到的东西”。

荒野歌声（12）

1948 年7 月5 日，在向西旅行的途中，策兰在靠近因斯布鲁克的地方停留下来，在格奥尔格• 特拉克尔①的坟前放上鲜花和柳枝，并拜访了杰出的老编辑路德维格• 冯• 菲克尔。策兰紧张地大声朗读了几首诗，并在第二天给斯贝尔伯写信说：

有人告知我，说我注定会成为艾尔丝• 拉斯克-舒尔勒的继任诗人时，你能想象我的喜悦到了什么程度吗？一开始，我都不知道该怎么解释这些，因为--我得羞愧地承认--比起舒尔勒的诗，特拉克尔和艾吕雅的诗更能吸引我，也因为我不知道路德维格• 冯• 菲克尔对她的诗是怎样看的。但是，过了一会儿，路德维格• 冯• 菲克尔从桌子上拿起舒尔勒最新的一册诗集，是在耶路撒冷出版的《蓝色键盘》，并开始评论这位诗人。从他的评论中看出，舒尔勒在各个方面都像特拉克尔一样对路德维格十分重要。他还觉得特拉克尔本人在很多方面也得益于舒尔勒。他与我谈话的口气，就好像我已经是他们当中的一员了。特别让人高兴的是，他的确体会到了我诗中的犹太情结--这一点你是非常清楚的，这对我来说有着深远的意义。

如果证明在“必须到达的”维也纳也不可能定居，那么，巴黎就为策兰提供了更多前往的动机。策兰法语说得非常流利，战前的学生时期就曾尝试过在那个城市里生活。波德莱尔、魏尔伦、韩波、超现实主义者--策兰对他们印象十分

① 特拉克尔：Georg Trakl，1887-1914 ，奥地利著名诗人。生于萨尔茨堡，1908 年在维也纳攻读药物学，1910 年毕业后任药剂师，第一次世界大战爆发后，他应征加入奥地利军队，在前线当卫生员，但是残酷的战争使他几乎精神失常，自杀未遂，后被送往精神病院，不久死在那里。他是从19 世纪浪漫主义诗歌向20 世纪表现主义诗歌过渡的代言人，对表现主义诗歌的发展起到了决定性的影响。--译注

深刻，早在自己决定当诗人的时候就开始翻译他们的作品了。亨利希• 海涅①在巴黎过了一辈子自愿的流亡生活。里尔克②的《马尔特• 劳里茨• 布里格札记》中的主人翁跟里尔克本人一样，是在1902 年秋天来到巴黎的。查拉和尤奈斯库也生活在巴黎，策兰也会想起在法国的那些不幸去世的罗马尼亚裔犹太诗人：本杰明• 封丹恩，他在1944被捕并在奥斯维辛被推进毒气室。伊尔拉里• 沃伦卡在战后不久自杀。还有，策兰母亲的弟弟布鲁诺• 施拉格，他曾在1938年邀请保罗去巴黎，可他已经被驱逐出去，后来死在了奥斯维辛。策兰有一首简短的抒情诗“旅行途中”，该诗标志他在1948年7月来到巴黎：“这是只有靠尘土当护卫的时刻”。

尽管巴黎充满希望（切尔诺维兹的学童们曾经非常认真地研究过巴黎），让自己从一个讲德语的环境里走出来却并非易事。早在维也纳的时候，策兰就已经在一首诗的末尾写下这样的话：“我在陌生人面前歌唱”。这种焦虑让人回想起圣经的流亡诗篇：“我们怎能在外邦唱耶和华的歌呢？”而且会在法国越来越严重。1948年5 月，维也纳和其他地方都已经开始庆祝以色列复国了，此时，策兰为何要朝西走呢？到达巴黎的几个星期后，策兰在颇受威胁的一种新状态下写信给亲戚，想要“向站在犹太人命运正中心的你们证明我的命运”。把他推向以色列的原因，也恰好是将他留在欧洲的原因：丧亲之苦、对于母语无法肯定的坚持，而且还要尽力发表作品。他说：“在这个世界上，没有任何东西能使诗人放弃写作，即便他是一个犹太人，尽管他写诗所用的语言是德语”。

① 海涅：Heinrich Heine，犹太裔德语作家，1831 年之后生活在巴黎。他的浪漫主义诗歌及社会论文充满了他对自己祖国土地和人民的热爱和对众多德国现代研究机构的嘲笑。--译注

② 里尔克：Rainer Maria Rilke，1875-1926，德国诗人，他的诗文常以神秘色彩的抒情性、扼要及恰当的幻想而著称，影响了20 世纪德国文学，文集包括《祈祷书》(1905) 和《杜伊诺哀歌》(1923) 。--译注

流亡中的“德语”作家（1）

流亡中的“德语”作家

（1948-1953）

“有些人必须要在欧洲把犹太精神的命运活到终点，也许我就是这样做的最后一批人之一”，策兰在1948 年8月写给他在以色列的亲戚的信中说。但为什么说“必须”？因为一个诗人无法停止写作，“即便他是犹太人，即便他写诗所用的语言是德语”。所有这些“也许能说明很多问题”，策兰补充说。到底说明了多少问题，这可需要他花费数年时间才能意识到。

1938 年，策兰第一次来巴黎就去拜访了舅舅布鲁诺• 施拉格，那时舅舅住在学院路上的巴黎大学附近。10年过去了，舅舅被杀害，策兰自己也成了流亡的孤儿，他打算在同一条街上住下来。

法国现在只得接纳他，因为布科维纳归了前苏联，罗马尼亚成为共产主义国家，奥地利前途渺茫，德国更是不可能收留他。从策兰在巴黎创作的第一首诗里，可以窥见1948 年这一时期的情形。与他以前在布加勒斯特写的第一首诗“荒野歌声”类似，这一首的标题也取自圣经。“In Agypten”翻译了希伯来语中的B’mitsrayim（“在埃及”），代表奴役和流亡--“我的百姓在埃及所受的困苦，我实在看见了”（《出埃及记》，3：7）。由于策兰只用母语写作，他在巴黎就用简洁用语打开一个古老故事的水龙头。

“在埃及”这首诗，在以书本形式出版前已经发表过3 次，它用一组诫命的形式回应流亡压力，但这些诫命不是否定，而是肯定的：

你当对着那陌生女子的眼睛说：化为水吧。

你当在那陌生人的眼里寻找你知是在水里的。

你当将她们自水中唤醒：路得！拿俄米！米利暗①！

你当装扮她们，当你与陌生人私通时。

你当以陌生人的灰发装扮她们。

你当对路得、米利暗和拿俄米说：

看啊，我与她睡！

你当把近身的陌生女子装扮得最漂亮。

你当以对路得、米利暗和拿俄米的悲伤来装扮她。

你当对那陌生人说：

听我说，我与她们睡过！

这是在挑衅吗？是值得敬仰的吗？这些诗句改编了路德模式的“十诫”--Dusollst……Du sollst……--以暴露与一个陌生人，一个非犹太人的暧昧关系。（有了确系出自圣经的根据，把策兰的du 翻译成“你”传达了它所包含的私密含义。）他并没有为可能会让父母大吃一惊的性伙伴的选择而严厉责备自己，而是以祭祀和部族用语使那个选择显得合适。

路得、米利暗和拿俄米“都在水中”，她们来自集体记忆，都与流亡联系在一起。这些名字也是策兰在罗马尼亚的女性朋友们的名字，而绝非Fremde（“陌生人”）。因此，策兰宣布的诫命，就是1945 年的罗马尼亚和1948年的法国之间的相遇，其困境的根源建立在神话基础上。整首诗看上去是平衡的，但比起陌生人，我们的视线更多地引向路得、米利暗和拿俄米。装扮陌生人时，却怀有为她们的悲哀。“在埃及”的结束语：“你当对那陌生人说：/ 听我说，我与她们睡过！”“在埃及”承认对一种犹太历史的声称，不过，人们都在猜测策兰为什么只写了9条而不是10 条诫命。也许，他必须要与这些教义对着干吧。

流亡中的“德语”作家（2）

在法国的最初几个月，策兰仍然困于“为出版我的书而挣扎”的麻烦中，指他从1943 到1948年间的诗集。早在1948 年2 月初的维也纳，策兰就说过：“我的书会在五、六个月内准备好。”但是5 个月后，他前往巴黎，发现还没有出校样。

他的书归艾德加• 热内负责，热内本人也会为他的这本书画两幅石版画。当1948年8 月，《骨灰瓮里倒出来的沙》终于出版，他被那本书差劲的装帧和劣质纸张① 圣经里常见的女子名。--译注

弄得很是沮丧，并且还有一些在当时很常见的印刷错误，有些还改变了他的意思。策兰埋怨热内，否定了整个版本。“也许我应该试试抱着不考虑出版的心态来写诗”，他在那个秋天说。3年过去了，卖出去的书不到20本。到1952 年，他挣得350奥地利先令，相当于14美元。策兰请维也纳的朋友克洛斯• 迪莫斯回收那些书，捣成纸浆。

与此同时，法国的首府巴黎却尽其所能地提供了它所能提供的。一位德国作家还记得他去拜访策兰的情形：“巴黎再没有比他更好的导游了。我们走遍巴黎的大街小巷，时不时停下来，策兰就插进我们的谈话，或打破我们的沉默：‘前面就是魏尔伦去世的住所’。‘里尔克就是在这家宾馆创作的《马尔特• 劳里兹• 布拉格手记》。‘这是波德莱尔生活过的地方’。”

策兰自己在战后初年作为诗人的天职感觉十分空洞。1949年，一家德语杂志在战争刚刚结束的时候创立，杂志名为Die Wandlung(“巨变”)，当时在征集诗歌，策兰把《卡罗娜》、《旅行途中》和《在埃及》交给他们，并附带一份个人简历，这简历的语气和秘而不宣的话比任何东西更能说明问题。“我意识到，关于一个不知名作者的生活是怎样过到现在的，你们不会完全不想要了解，所以我想冒昧提及我那

贫穷困顿、难于启齿的外部生活。”然后策兰说：“一个犹太人在战争年代的生活是怎样的，我不用提及。”

在巴黎的这段孤独岁月里，策兰几乎没有写诗，一部分是因为日常生活都有困难，但还有更深层的原因。“我已经有好几个月都没有写作了”，1948年10 月，他对瑞士的编辑麦克斯• 里克勒这样说。“因为一种不可名状的东西使我动弹不得、无心写作”，他还补充说，好像经历过卡夫卡的寓言《律法之门》：“当一扇门打开时……我犹豫再三，结果它又关闭了。”然后在1949 年3 月，他说：“我越是强迫自己写，越是什么诗也写不成。雄心太大，反倒捆住了手脚。”德国一位出版商不愿出版他在那年9 月创作的新诗，此时，策兰感到十分沮丧，“觉得自己在与老天和深不见底的命运在抗争。”12 月，他称1949年为“黑暗和阴沉的一年”， 不久，他把《巴黎新诗》寄给热内，声称由于他青年时代的剧变所造成的创伤，他再也写不出来什么了。

策兰萎靡不振，1951年2 月写给路德维奇• 冯• 菲克尔的信全是些丧气话，而费克尔远在奥地利的时候曾十分叫好策兰的作品。策兰的信一开头就提到“沉默，它是无法说出的东西，既如此，沉默也就相信那就是不应该说出的话”。在7段拐弯抹角的絮叨之后，策兰提议将积累起来的手稿寄过去：“有时，我好像是这些诗的囚犯……而有时，我又觉得自己是它们的看守。”所有这些话，听起来都很像雨果• 冯• 霍夫曼斯塔尔的《钱多斯来信》（1902），这是一个诗人深感江郎才尽的坦白，策兰在多年前便已经感受到这种诗才不足的痛苦。

1951 年8 月，策兰再一次说“他没有再写作了”。然而我们有一首他写于当月的诗，仍然是那种有气无力的风格：

流亡中的“德语”作家（3）

在岸上
一个想法在闲走，被裹住却又在倾听：
因并非所有的
都能以自己的形式迈进。

从1948 至1952年，这期间策兰每年只能写七、八首可发表的诗，一个少得可怜的数字，这是焦虑和当时的艰难处境造成的。他“以工人、口译者和翻译的不同身份挣扎着”，一篇有关他的文章写到。他还教人学德语和法语，自己也在巴黎高等师范学校学习哲学和德国文学。这期间，他的许多诗都与被他毁弃的维也纳版诗集一同埋藏。所有这些，加上他意识到“并非所有人/都能以自己的形式迈进”，足以压制住一位战后欧洲诗人。

策兰极希望能开辟一条出路，结果出现日后会导致灾难性后果的一幕。他拜的先师马尔古尔• 斯贝尔伯曾建议他去拜访伊凡• 哥尔（1891-1950），此人是阿尔萨斯出生的犹太人，当时住在巴黎。哥尔赞成超现实主义，曾将乔伊斯的《尤利西斯》译成德语，写过孤独和犹太人流亡主题的诗歌。1949年11 月，策兰将

《骨灰瓮里倒出来的沙》寄给哥尔和他妻子，据克莱尔• 哥尔所说，策兰还在信中抱怨自己作为诗人不被人理解。伊凡• 哥尔病重，住进巴黎的一家医院，这期间开始喜欢上策兰和他的诗歌。1950年2 月去世前不久，伊凡又开始用德语写作了，并请策兰将他的法语诗译成德语。策兰答应了，翻译了3本集子，但没有发表，原因是，克莱尔• 哥尔后来说，那些诗带有太明显的保罗• 策兰“印迹”。1950-1951年间发生的这些事情出现这样一个结局，使策兰与一位长辈犹太诗人的相遇甚是不快，对他作为一名诗歌译者的事业也产生了不利影响。

大约在这个时期，策兰发表了他翻译的一些罗马尼亚语和法国超现实主义诗歌。然而，他正在与那个运动决裂，可以用由他自己创作、但与他翻译的那些诗一同刊登在同一本超现实主义杂志上的抒情诗来做见证。这首诗的标题是“Kristall”，它谈及诗歌的模式和纯粹性，并唤起人们对纳粹“水晶之夜”的回忆，

人们能体会到诗中的情感破裂：

别在我的唇上寻找你的嘴，

也别在大门旁找寻陌生人，

更别想看到眼中的泪水。

让七夜的火焰烧得更高，红色流浪到红色，

让七夜的火焰烧得更深，一只手会来拍门，

七枝玫瑰开过以后，井水便会喷涌而出。

从这一个时刻到下一个时刻，人们的期望被强迫推至更高、更深、更晚，并且有七重--这是犹太传统里预示救赎到来的数字。在策兰眼里，玫瑰集脆弱与美丽于一身，不管它们是抒情诗的玫瑰（1941年的一个“玫瑰时辰”悬在一架竖琴的断弦上），还是犹太教的玫瑰（1946年的一艘方舟为“玫瑰之族”提供了抵御严冬的庇护之所）。“井水喷涌而出”，如同眼泪，又像是从策兰的布科维纳家乡的水井里发出的一道神谕。

流亡中的“德语”作家（4）

从战争时期表达渴望和丧亲之苦的那些诗开始。策兰全部作品构成的风景线上布满这类水井。“荒野歌声”提到他吞下“阿克拉井中的灰烬”，“白杨树“回忆他母亲：“雨云啊，你就那样飘在水井之上吗？”。1950年在巴黎，策兰构思了一首以他“水井之乡”的母亲为题材的诗。这些未命名的4行诗句式简短，但突出严格的韵律，往往能营造出奇异的效果：

So bist du denn geworden
Wie ich dich nie gekannt：
Dein Herz schlagt allerorten
In einem Brunnenland，
Wo kein Mund trinkt und keine
Gestalt die Schatten saumt，
Wo Wasser quillt zum Scheine
Und schein wie Wasser schaumt.
Du steigst in alle Brunnen，
Du schwebts durch jeden Schein.
Du hast ein Spiel ersonnen
Das will vergessen sein.

按艾米莉• 狄金森的风格来翻译策兰的诗，就会呈现下面这个样子：

你就这样变成--某一个人
我从未谋面，也无从知晓--
你的心如战鼓发出召唤声
井水流淌的故乡人人都听到
那里没有一张饮水的嘴--
哪里阴影积聚哪里便沉默--

那里的水井终年喷涌如醉
像似是而非的瀑布与白沫。
你从每一座水泉中升起--
流经故园各式各样的地形
你戏法一样变出一场游戏
它却要让人忘得干干净净。

这首模仿之作要斗胆给予策兰一种不太可能有的机智，然而机智（像狄金森那样的）背负着重荷。策兰说这首“献给亡故者的诗”是在对他母亲说话--这是极不寻常的一种供认。“so bist du”将她定位于光怪陆离的风景，是短促易逝的布科维纳。她从水井升起，她四处走动，但又是“一场游戏/要让人忘得干干净净”。

在我的翻译中，措辞和韵脚显得突兀、急迫，但策兰的诗本身却相当齐整，跟狄金森赞美诗样的4行诗很是相像。事实上，他的跨行韵和交错式的7-6-7-6音节数让人想起德国基督徒们十分熟悉的巴洛克赞歌。比如说保罗• 格哈特那段讲基督受难的著名诗节：

O Haupt Blut und Wunden呵他头上满是血与伤，
Voll Schmerz und voller Hohn强忍疼痛还备受讥讽；
O Haupt zum Spott gebunden呵一顶荆冠勒在头上，
Mit einer Dornenkron他低头承受无情嘲弄。

流亡中的“德语”作家（5）

策兰的So bist du denn geworden模仿那种古老的巴洛克节奏，在耶稣受难的描述中寻找安慰。接下来的那首诗，“Die feste Burg”，其标题是仿照路德的赞美诗“我主是坚固堡垒”起的--这对一位失去家园的犹太人来说真是莫大讽刺，因为一些人已经照字面意思响应了路德发出的焚毁犹太会堂的号召。

在1950 年就以为德国会“对自己的过去作一了结”，的确是为时过早，而对保罗• 策兰来说，一切反倒总是太快了。相反，他通过写作让那段历史处于鲜活状态，如在《旅伴》（1951）中：

你母亲的灵魂盘旋在前面。

你母亲的灵魂助你在黑夜中航行，越过层层暗礁。

你母亲的灵魂不停驱赶你前面的鲨鱼。

这个字就是你母亲的监房。

你母亲的监房与你的床架在同一块石地上。

你母亲的监房要屈身才能见到少许的光。

在汉斯• 克里斯蒂安• 安徒生的童话《旅伴》中，有一个孤儿遭受“鞭打”。对比而言，这首诗强调的是一位母亲的庇护本性。策兰所用的德语由“Mutter”

引出了“Mundel”，即是由“母亲”引出了“监房”：Dieses Wort ist deiner

Mutter Mundel。即使在死亡中，母亲仍然是她所培养的言语的守卫者。幸运的是，“Wort”与“Mundel”在英语中很是协
调：“word”和“ward”。它们牢牢地将

母亲绑在了缪斯的形象上--“文字是母亲的监房”--即便那个监房分享了“床”，或石屋(lager)，但它还是让人想起纳粹新造的一个词konzentrationslager（集中营）。正是因为这样的新造词，

“这个字”和这位诗人可能说出的任何一个词，

都有可能非得屈身才能得到少许的光。

策兰1950-1951年间在巴黎写的诗，总是提到一位“姐姐”--这也许是指

他过早辞世的母亲，也可能是指他从没有过的姐妹，抑或是指体现着以色列民族

意识的《雅歌》里的“新娘姐姐”。这个缺席和代表其内心奢望的人物，也与语

言联系起来：“姐姐的嘴，/你说出一个字，却在窗外消遁”。还有：“她认识那些字，

可她只是笑”。在一首抒情诗中，。妈妈、水井、“姐姐的眼睛把飘雪织成思想”姐妹、

玫瑰、夜晚、飘雪、石头、眼睛、嘴、字：在策兰1951 年所说的“沉默”面前，

词语仍在大声地说话，“它是无法说出的，因此也自认为是不应该说出的”。

策兰在1952 年4 月又写了一首诗，以总结这个时期的创作，这首诗将成为

他下一本集子的最后一首。因为这首诗还没有标题，而且开头就是三个干脆的祈

使句，英语版本应该准确地保留原有节奏。

ZAHLE die Mandeln

Zahle，was bitter war und dich wachhielt

Zahl mich dazu

数数杏仁，

数数那些苦涩和让你睡不着觉的，

把我也算进去：

当你抬眼而无人理会时，我寻找你的眼，

我编织过那根秘密纺线

你对之沉思的露珠
悄悄滴落进水罐
是无法打动人心的那个字在照看。
你在那里第一次完全进入属于你的名，
你迈着坚定的步子走向自己，
铁锤在你沉默的钟楼里抡脱，
无意中听到的事刺穿你，
已经死去的东西竟也搂着你，
你们三个在夜色中走过。
让我变得苦涩吧。
数杏仁时把我算进去。

流亡中的“德语”作家（6）

诗人在对他母亲讲话。不久后，诗人称她为“杏眼的影子”，并想起“死者的杏眼”。诗人想要把自己算进去的Mandeln（杏仁），让人想起她烘烤糕点时放在里面的杏仁，还有吟唱锡安寡居女子的意第绪摇篮曲“葡萄干与杏仁”，那是高尔费登轻歌剧《舒拉密》里唱过的歌。杏树在以色列最早开花，产出的杏仁有甜有苦，其椭圆形状很像地中海东部地区累范特人的眼睛，在策兰看来，杏仁代表犹太意识。以色列人在荒野中使用的烛台，往往都有杏树开花的图案（《出埃及记》，25：33），亚伦的杖也结出熟杏（《民数记》，17：23）。先知耶利米蒙神传召，拿“杏枝(shaked)”这个字眼来做双关词，证明神会“留意保守我的话，使得成就”

（《耶利米书》，1：11，12）。这个双关语的意思在1952年浮出水面，是在神的应许过去以后--“数数杏仁，/数数那些苦涩和让你睡不着觉的”。

策兰在zahlen（“计数”）上用了三重强调，这样让人想到zahlappell，就是纳粹集中营里点名时用的词。虽然只是一种猜测，但有可能杏仁气味是从纳粹党卫军使用的zyklon B（氢氰酸毒气弹）里散发出来的。正是在这样残暴的历史背景下，我们才能听出这位诗人和他母亲在沟通和命名上所做的种种努力。诗中的“你”在尽量多的句子里出现，一共达12 次之多：“你在那里第一次完全进入属于你的名”。Namen（“名字”）这个词回响在策兰的所有作品里，它要为那些被夺走名字的人们恢复正身。这首诗最后又用了两个祈使语气词Mache和Zahle，因此我想找出比“给”和“计数”更具仪式意义的词，以便使他的亲族关系牢不可破。

让我变得苦涩吧。

数杏仁时把我算进去。

写完“数数杏仁”后不久，策兰去德国旅行，1938年之后这还是第一次，英格博格• 巴赫曼和策兰在奥地利的一些朋友给予他赞助。策兰到德国是为了参加47组召开的一次会议。47组是战后成立的一个文学组织，旨在培植德国文学新秀。从1952 年5 月的这次访问中的两件传闻，可以看出策兰对于德国的敏感。走在汉堡的一条街上，策兰碰巧看见一条被车撞死的狗，一些妇女站在旁边叹惜不止。策兰激动地说：“Bei einem Hund jammern sie!”（他们竟然为一条死狗悲叹！）另一个熟人记得策兰“话不多，人很保守”，并转述他的话：“我真的曾经十分好奇与德国年轻作者的第一次相遇。我自问，他们可能会说些什么呢？但他们说了些什么？大众汽车。”

47组有一些原则注定要影响他们对策兰的接纳。他们喜欢用直接而坦诚的批评回应在会上展示的作品；他们接受过的训练使他们更注重“身心投入”的诗歌而非“纯净”诗歌的价值；他们还要求尽可能地把诗歌读得单调些。对于策兰这位东欧诗人，这可不是好兆头。他刚刚凭借朗读时“柔和音色”和“赞美诗样的语气”表现出的“急切低语”，打动了巴黎的某个人。

策兰朗诵了“荒野歌声”“在埃及”“数杏仁”还有那时还基本无人知晓的

、、，《死亡赋格》。至于诗歌朗诵进行得怎么样，见证者们各执一词，意见不一，但没有一个人称其为巨大成功。策兰说得很快，带着感伤，并且制造了“一种近乎催眠的效果”，有一个人是这样看的。但其后，一些作家带着“讽刺神情浏览那首诗：schwarze milch der fruhe（清晨的黑牛奶）……”，47组的组织者也说，策兰是用一种“直接出自于犹太会堂的平白腔调”来朗诵的。一篇评论文章发现“奥地利人保罗• 策兰的纯净诗歌极有震撼力，他对语言有精当的掌控力，诗中意象十分精准”。另有一些人说他“投入不够”、“不易理解”。“噢，是啊，那些足球运动员说得不错”，策兰后来这样评论47组。小组中曾有人对策兰说：“你朗诵的腔调甚至可以说像戈培

尔。”策兰的感伤和“梦幻般的吐词”不受欢迎，然而，德国电台却想要播出他的诗歌，有一位出版商还与他签了约。

流亡中的“德语”作家（7）

策兰的下一首诗是1952 年秋天写的，非常“投入”，到了顽固的程度，该诗回忆被毁灭的家乡：

我看见我的白杨树沉入水中，

我看见它的胳膊伸进水深处，

我看见它的根向苍天祈求黑夜到来……

再也见不到我的白杨了。

在他更早的一首抒情诗里，开头也是这样的：“你们高贵的白杨--地球上的人！”。pappel和拉丁语的populus发音类似，从而把白杨树与一个民族联系起来。

然而，他与死者更严格意义上的关联发生在1952 年9 月，策兰那个夏天去蒂罗尔拜访了奥地利友人克劳斯和纳利• 德马斯。他乘坐的返程旅行巴士翻越阿尔卑斯山，途中感想变成下面这段诗文：

众花之唇，

每到夜间便噘起，

云杉的主干，

交错重叠，

青苔灰白，石头松动，

寒鸦阵阵惊起，

不停地盘旋在冰川之上：

我们终于追赶上的那些它们就栖息在这里：

它们不计是何时辰，

更不数雪花有多少片，

也不会顺流飘到鱼梁。①

它们分散在世界各处，

各个临近自己的夜，

各自临近自己的死。

那些因遭逢噩运而屈死的亡灵，它们在自己的那一片天地里对语言施加压力：

造成他们来历的过犯，他们已经赎清，

他们用一个字来赎清，

这个字纠缠不休，如同不公正的夏天。

这个字--你们认识：

一具尸体。

来啊，让我们冲洗它，

来啊，让我们梳理它，

来啊，让我们为它翻身

使它的眼朝向天国。

这首诗描述按照宗教仪式善待死者，我们得知，不要合上尸体的眼，而是要使其向上看。1952 年秋，策兰再次将另一首诗设计成一场葬礼，这次稍有一些变化。11月18 号，世界共产主义运动的中流砥柱保罗• 艾吕雅逝世，3天后，策兰写了一首挽歌。为了充分准确地感受这首挽歌的深度，我们需要了解一些政治背景。

流亡中的“德语”作家（8）

① 鱼梁：weir，在河流中用来捕获或拦截鱼的栅栏或枝条篱。-译注

1950 年，捷克一家坚持斯大林主义的法院宣判扎维斯• 卡兰德拉有罪，他是一位超现实主义诗人，也是希特勒集中营的幸存者。安德鲁• 布勒东得知消息后，催促艾吕雅去为他们两人都熟识的这位朋友说情，艾吕雅却严肃地加以拒绝，卡兰德拉最后被绞死。在这样的背景下，策兰为他所尊敬的作家写下的连祷式诗行“怀念保罗• 艾吕雅“，就把诗歌与团结和死亡联系在了一起：

为了这死去的人，把他说过的话放进他的坟墓，

他是为活下去才说的……

把那个字放在死者的眼睑上

他不肯轻易用那个字

就连对他说过“你”的也不例外……

这首诗的初稿是策兰在杰勒德• 曼利• 霍普金的一本诗集里随手写成的，他后来把初稿里用这的“绞架”和“愧疚”删去，让这份纪念挽歌成为对诗人艾吕雅更难于捉摸的评论。艾吕雅曾高尚地宣扬过自由、爱和“文字的力量”，但策兰觉得，艾吕雅并没有按照自己说的那样做。

在1952 年圣诞节前不久，保罗• 策兰和吉赛拉• 德• 勒斯特朗日（1927-1991）结婚。吉赛拉是一位活泼、诚挚的女人，1950年她刚从西班牙休假归来时，策兰便与她相遇了。她是版画艺术家，经常一边播放巴洛克风格的背景音乐，一边一连几小时创作有细部的抽象画。吉赛拉的父母是法国贵族，战争期间既不同情戴高乐，也不支持抵抗组织，他们很难接受一个贫穷的东欧犹太诗人和幸存者，他既没有家庭，生计也难以维持。尽管这对夫妻只能做到收

支相抵，但他们有一个共同点，两个人对真正的艺术都抱严肃认真的态度。

他们住在巴黎，策兰在这里做翻译工作，有些翻译是为了挣钱，另一些更多的是因为一种共鸣（尽管这部分译费也不会找不到用处）。他为1952 年《美国视角》的德语版翻译玛丽安• 摩尔极富沉思意味的抒情诗，包括“思想是让人入迷的东西”、“诗歌”、“什么是岁月？”和“一座坟墓”。她通过文字表现出来的洞察力，在策兰的译笔下得到圆满表达，而且没有插入太多让人弄不明白的自我发挥。前面的两首诗整整齐齐地翻译成了德语，但丢失了她复杂的韵律和音步。“什么是岁月？”则向策兰发出了清晰的召唤：

所有人都是裸露的，无一感觉安全……

他看得深远，因此而得意，

他加入必死者的行列

他从囚禁中奋起蜕变，

有若裂缝里的海水，挣扎着，

想要重获自由，却力不从心，

在屈服中找到延续。

摩尔曲折道出的真理，与策兰日趋艰难的挣扎很是相符。

她的标题《一座坟墓》将策兰带回《死亡赋格》里“我们挖掘空中的坟墓”。尽管在摩尔的诗里，坟墓不是东欧的土壤而是海水，但这里还是有惊人的巧合。对那些溺亡的人，“他们的尸骨没有留下”，她说，如在策兰的“黑雪”里，在那首诗里，“飘雪播撒乃父尸骨”。摩尔的渔民下渔网“亵渎坟墓”，他们的“桨叶”被翻译成了Schaufeln，在德语里是“挖掘”的意思。

流亡中的“德语”作家（9）

摩尔的桨叶在划动，“好像这里根本没有死亡这样的事情”。在这里，策兰受到尸骨、坟墓、挖掘和死亡的激发，突然就进入了自己的语言世界。摩尔的桨叶使波纹“在浮沫的网下变得美丽”，但策兰的德语分解了这种流畅句法：unter Schaum，Netzwerk--schon（“在浮沫下，网--美丽”）。当波纹“在沙沙作响的海水里无声消退”时，策兰也将这句分开，将“无声消退”变成两个动词，单独构成一行：“呼出最后一口气，消退”。策兰特别强调造成损失的行为过程，这是他为自己的翻译加上印戳的特有方法。

策兰对纪尧姆• 阿波利奈尔的敬重历时更久，投入更深。还在中学时代，策兰就曾与一位同学展开翻译这位法语诗人的竞赛，后来他在前苏联占领下的切尔诺维兹还研究过阿波利奈尔。阿波利奈尔1918 年死于战争时期留下的伤病，他对“永世流浪的犹太人”十分痴迷，其象征主义者的忧郁激励着策兰。策兰的诗篇里到处都有涉及阿波利奈尔的典故，这两位诗人都有一个共同的主题--刻骨铭心的伤痛。在1950 年代，策兰发表了6 篇从《饮酒集》里选出来的译作。阿波利奈尔借秋天将至的意象缅怀情人，而策兰则尤其突出这个充满丧亲之苦的季节本身--此时离“秋天披着僧袍/ 给我带来音信”已经隔了10 年。策兰的德语翻译时常变通和打断原文的措辞和诗行，有时候会重复在法语里只出现过一次的动词，在原文流畅的地方会突然停下，或是通过变换句式来加重强调，从中见出策兰对这些诗歌的专注。策兰把原诗改造一新，从而使原作变成自己的诗。

我们从阿波利奈尔的“signe”（标记）里选出一节来，与策兰的翻译“zeichen”进行对比。我们为这两个作品各提供一份照字面意思翻译出来的英语版，从中可以看出策兰如何把这些诗歌改成他自己的语气，用以表达他关注的主题：

Mon automne eternelle o ma saison mentale

Les mains des amantes d’antan jonchent ton sol
Une epouse me suit c’est mon ombre fatale
Les colombes ce soir prennent leur dernier vol
（我永恒的秋天，噢　令人愁苦的季节
秋野处处是旧日情人之手留下的痕迹
一个妻子紧随我，她是我致命的影子
鸽群今晚将作它们最后一次的飞行）
Du ewige，du Herbstzeit，du der Gedanken Jahr：
Die Hande，die mich liebten，du haufst sie ohne Zahl.
Ein schattern folgt：die Frau ist’s，die mein Verhangnis war.
Am Abend fliegt die Taube，sie fliegt zum letztenmal.
（你永恒的，你这秋日时辰，你让人沉思的岁月：
那些手，爱过我的手，你不编号就堆放在那里。
一个影子跟在身后：那是曾经代表我命运的女人。
夜晚，那只白鸽飞起来，那是她最后一次飞。）

流亡中的“德语”作家（10）

这里有许多地方难于捉摸或是故意而为的，但都还在六步格韵诗的原始框架内。首先，策兰打破了阿波利奈尔原诗流畅的开头，使“你”（du）直接面对“令人愁苦的季节”，之后，他用“Gedanken(沉思)”替代了“mentale”，使之导向gedenken（记在心里），就像他的Herbstzeit（“秋日时辰“）和Jahr（“岁月”） 一起暗示意第绪语的yortseit一词，即为离世的父母每年举行一次的纪念仪式。他把女性情人（amantes）变成了“爱过我的手”，这样，情人之手就可以将策兰母亲的手包括进去，同时也使秋季生动起来：“你堆放”那些手。他突出“一个影子”，因为他自己在那段时期写的抒情诗称过世的母亲为一个“杏眼的影子”。最后，德语中的那只鸽子“飞起来……最后一次飞”--这个重复就将二手的翻译作品变成了一手的、真实的丧亲之苦。

即便是在阿波利奈尔的“L’Adieu”(离别)这等直白的挽诗里，策兰也留下了自己的印迹：

L’automne est morte souviens-t’en

Nous ne nous verrons plus sur terre

（秋天已死，记住这点

我们在人间再不能彼此相见）

Der Herbst ist tot-sei eingedenk

Auf Erden scheiden wir nun beide

(秋天已死--要记在心里。

在人间，我们现已彼此分离。)

阿波利奈尔怀旧式的未来时，“我们在人间再不能彼此相见”，在策兰手里变成就在眼前发生的彼此分离的残酷事实。

阿波利奈尔的“schinderhannes”更甚于“离别”，这首诗经改造后发出来的是一种全新的声音。这首带有讽刺性的小曲的主角，是18世纪德国民间故事中的一个英雄人物，是残忍对待犹太人的一个土匪，这

首诗无论任何都值得一译。原诗在一种掩盖着愤怒的轻柔语气中结束，而策兰的译本看起来就是下面这个样子的：

今天傍晚，等黄昏来到莱茵河上，
那有钱的犹太人我将亲自宰杀。
到时候树脂火把会把天空照亮，
银币就归我们，就像五月的鲜花！
那一大帮匪徒坐下来胡吃海喝，
放屁，狂笑，还用刀叉拼命地戳，
这之后就像德国人那样去茅厕，
酒足饭饱了再去找一个活人剁。

这种轻描淡写的“德国方式”自然地过渡到对一名犹太人的谋害，让人想起策兰《死亡赋格》里那位浪漫的司令官。策兰的印刷版译文里说，那帮匪徒不仅烧杀，而且还奸淫(“f……s”)。也许，50年代中期的德国人并不乐于见到与谋杀相关的猥亵行为，至少不乐意看到一个犹太出版商和犹太译者提供的版本。

流亡中的“德语”作家（11）

1952 年12 月，策兰等待已久的命运转折终于到来，让他得到作为一个诗人所渴望的立足点，不过，事情还没有乐观到可以让他放弃翻译和教书的程度。斯图加特的一位出版商出版了他的Mohn und Gedachtnis（《罂粟与回忆》），是1944至1952 年间写的诗，包括那个倒霉的维也纳版诗集里面的部分诗歌，《死亡赋格》在这本诗集里自成一节，并以”数杏仁”作为诗集的结尾。这本诗集的标题摘自策兰1948 年的诗作“卡罗娜”，对他一直是一种预告：有代表湮没的罂粟，但也有犹太人节庆糕点和安息日用的白面包上的种子，那可都是布科维纳童年时期的东西。

策兰在准备《罂粟与回忆》的过程中对某些诗歌进行的修改也能说明问题。1950年写的一行诗，原文是“姐姐的嘴，/你说出一个字，却在窗外消遁”（1： 55）。策兰修改了“消遁”，这样姐姐的字现在就“继续活在”在诗的“灰花”中。这看上去只是一个微小的改动，但对于他这样一个讲求效率的人来说，却是一个充满希望的改动，因为他把诗寄给一些朋友们的时候说过，历经童年剧变后，他再也无法写作了。

而在《死亡赋格》里，哪怕已经过了5 年，策兰却只在最后一节的Aug 后加了一个可有可无的字母e：sein Auge ist blau（“他的眼，那蓝色的眼”）。这个音节以er trifft dich genau(他射得又平又准)完善了那个押韵的单调诗句，这种精微的调整，大有使这首诗成为全德国举国入迷的对象之势。

放在《罂粟与回忆》中央的《死亡赋格》吸引了策兰的某些读者，但绝非所有读者。它在德国被人接受，可以看作是艺术对抗历史的一幕道德剧。

对于在巴黎等待消息，看看自己的诗在德国人的耳朵里听起来会是什么效果的这位诗人来说，《罂粟与回忆》的第一批评论的确让人

担心，尽管并不都是不受欢迎和没有眼光的评论。1953年3 月，卡尔• 克罗劳开始了对策兰长达30 年的关注，他指出其“超现实主义……对于意象有特别天赋”，其诗文“柔美而有深度”。在《法兰克福汇报》一篇名为《清晨的黑奶》的评论文章里，策兰看到这样的内容：“他在维也纳长大”，可悲地失去了双亲，要“表达那些无法说出来的思想”。文章作者保罗• 沙勒克引用《死亡赋格》作为评论的结尾，预言人们将来会仔细研究策兰的文学资源和对他的作品产生过影响的根源。“但是，必须记住，我们以前从没读过类似的诗篇”。在汉堡的《时代周报》上，策兰的一位德国友人表示对他的同情，但没有提到《死亡赋格》，也没有提到与该诗有关的事实--丧亲之苦、死亡和犹太情结。维也纳一家天主教的定期刊物确认策兰的身世和受到的战争创伤，将他比作夏加尔和舒尔勒，还有特拉克尔和马拉美，并指出他诗中现实与幻想深度的结合--但同样也没有提到《死亡赋格》。

“他的抒情诗是纯诗、神奇的蒙太奇，堪与马克• 夏加尔的油画相媲美”， 1953年的另一份评论一开始便这样说，这话一定会让策兰犹豫再三。“它们有着法国的光辉、巴尔干半岛的魅力、香颂的暗示和忧郁的转调。这些诗的存在全赖于隐喻……现实被置换为诗法的秘密稿本！”所有这些都出自一位基督教诗人海因茨• 皮翁特克的嘴里，他同时也间接提到“炫目之布局”，好像这不是夏加尔，

流亡中的“德语”作家（12）

而是颓废的惠斯勒作品.他还力劝策兰只有在“的确有非说不可的东西”时再发表作品，而不是“弹练习曲和练手指”。皮翁特克的法语风格看上去想把策兰也归入这样一个类别，即躲在巴黎的某个角落，除了矫揉造作之外一无是处的一个人。大家怎么也想不到，他评论的这本诗集里就包含《死亡赋格》，而这首诗的确应该算是“非说不可的东西”吧！

我们也许想知道《死亡赋格》在1953 年到底有多大的影响力。有一位评论者很欣赏《死亡赋格》，认为这首诗“消除了一切具体的东西”（猎犬呢？棍棒呢？

墓地呢？），具有“引人入胜的节奏、浪漫化的隐喻和热情奔放的魔力”。他还从策兰彼此对立的“残暴和温柔”中得出一种“禅师的开悟体验”。正是“残暴和温柔”（atrocitas and suavitas）的相互对立--不用担心这些富丽堂皇的拉丁文--才是真正值得一提的东西，假如它注意到《死亡赋格》的真实存在。相反，我们听到的是：“策兰的诗完全没有任何意图。除了气息、声音和意象之外，它别无所求，写起来轻松自如，差不多可以编成歌谣”。

想象保罗• 策兰站在巴黎的报摊上，他看见“他是为了活下去才说的话”（策兰在纪念艾吕雅的诗中说的话，现在用到他自己头上了）被贴上“手指练习”的标签。至少，他也许再不会写出像《死亡赋格》这样的诗了；至多，他的信条直接与他自己对话：

无论搬起哪块石头--
你都会让
需要石头保护的那些人失去遮拦……
无论说出哪个字--
你都有欠于
毁灭。

这让策兰的读者明白了一种可怕的对称。

克莱尔• 哥尔对人们给予《罂粟与回忆》的关注感到震惊，1953年8月，她

将一封“公开信”寄给德国各种各样的出版机构、作家和评论家。在那封公开信

里，她“透露”策兰的“借用”和他对伊凡• 哥尔1951 年德语版诗集中“某些短语和形象极聪明的吸收和利用”，并举出多处“类似段落”。这位遗孀的声明后经证明站不住脚--事实上，在某些情况下，策兰的段落早于伊凡• 哥尔。多年以后，策兰悲哀地回忆起这次风波，但没有关于他当时有何反应的记录。

策兰有其他方面的考虑。从他的私人图书室可以看出，他至少从1951 年起就已经开始研究海德格尔了。1952年3 月他在研究《存在与时间》，一年之后又在看那本书。然后，1953年夏天，他开始研究海德格尔《林中路》里的文章，标出论及荷尔德林和里尔克的地方。策兰还在这位哲学家评论荷尔德林的挽诗“面包和红酒”的句子下面加了下划线，特别是那首诗中的问题：“在一个匮乏的时代，诗人有什么用？”（wozu Dichter in durftiger Zeit?）。策兰还非常喜欢里尔克关于“空处”的观点，那是一个无边无际的王国，在这个王国里，人类的自我能释放自身。他也十分赞同里尔克对死亡的看法，认为死是生的另一半，是以丰富形式展现在当下的另一半。

吉赛拉在1953 年有了身孕，但那年秋天，他们失去了还差几天就要出生的第一个孩子。《致弗朗索瓦的悼文》是写给一个新生儿的，这婴儿的死打开了进出生的通道。

流亡中的“德语”作家（13）

这是策兰惟一一首印上了写作日期的诗：

世界的两扇门

全都开着：

你在莫名之境

将它们开启。

我们听见门在不停拍打

半信半疑地承受，

要将你这枚青果怀到永恒。

1953 年10 月

策兰来到巴门尼德的日夜之门，马丁• 布伯也引述过哈西德派的一句谚语，意思是说人生无非是进出今生与来世这两扇门。里尔克关于死亡和“空处”的狂热念头也在这里起作用，里尔克自己的一首诗曾在死里发现“绿色、真实的绿色”。然而，策兰的文字运用比所有这些都简单得多：与伊甸园里的青草绿树不同，我们看到绿色进入“永恒”，即向死而来的降生。

这死亡“它残酷、残酷，太残酷”，策兰对一个朋友说，新生儿的死亡促使策兰将他第二本诗集的中心部分围绕它展开。第二个系列的诗以创作时间先后为顺序进行排列，冠以“带上一把善变的钥匙”的标题，组成了一个怀念单元。诗集以《致弗兰科的悼文》为开始，包括了吟诵死亡的抒情诗。其中的一首”Ich weiss（我知道）”，让人想起艾尔丝• 拉斯克-舒尔勒的《我知道我即将离世》， 策兰买过她的书。另一首的灵感来自他1953年11月对阿西尼城的一次访问。“阿西尼城”弥漫着天主教的虔诚气氛，把圣弗朗西斯的谦卑与一种不可能实现的安慰并置一处--“翁布里亚之夜有你搬来的石头”。诗是这样结尾的：

不给人慰藉的光彩，光彩。

亡故者--他们还在乞求啊，弗朗茨。

这里所说的策兰的儿子弗朗索瓦，他也许是在圣弗朗西斯的命名日，也就是10 月4日死去的，或许是按照诗人流亡其中的国家起名的。这首诗的最后几行让人想起捷克的犹太人，他们在律法的“光彩”里并没有得到任何慰藉。

策兰这个系列的标题诗把作者的“字”与胁迫联系在一起：

带上一把善变的钥匙
你开启那间房
闭口不说的雪就在那里飘落。
如同从你的眼、嘴或耳朵里
喷涌而出的血，
因此你的钥匙善变。
换钥匙就是换字
也许会与飘雪一起吹走的那个字。
就像抽打你的寒风，
雪花也包住那个字结块。

雪是策兰父母死亡的标记，现在又飘到他儿子的头上。他的抒情诗几乎消除了任何一种暗喻，平实的文字和修辞的比喻在这一句里相互渗透：“雪花也包住那个字结块”。

流亡中的“德语”作家（14）

这一系列里最费神，也是策兰至此写过的最长的一首诗，使基督教的救赎与犹太传统正面对抗，并在诗人母亲的身上得到体现。《在蜡烛前》所持的立场，正是她自己应该持有的。这首诗这样开头：

用锻打过的金，正如
您所吩咐的，妈妈，
我造好烛台--从中
在支离破碎的时日里
她在我眼前逐渐熄灭：
你的
已死者的女儿。

对在蜡烛前祝福的母亲的回忆，让位于一根纪念仪式用的蜡烛：她的不在场现在需要有一种修整行为，像在“黑雪”里编织那件披肩。因为“锻金”是神命令摩西制作烛台的方式（《出埃及记》，25：31），一位被谋害的母亲就绕过了那几乎消失的圣约。策兰称呼她“你的已死者的女儿”，在时空中固定下来，神秘地变得和她儿子一样年轻（让他有了一个从未有过的姐姐）。她是“杏眼的影子”， 现在就上升到了scheitel des jetzt 处，也就是“顶峰”，或是“此刻的王冠”--只是在意第绪语里，scheitel也表示正统犹太女性披戴的假发，这样的文字游戏是翻译无法传达出来的。

“我说出那祝福”，策兰继续说，但不是安息日说的祝福词，而是“以那三者的名义”。说过基督受难的故事之后，诗人再次面对母亲：

我说你而不言
那令人耳聋的阿门
亦不言为其开刃的冰冷的光。

诗人所说的这番话，让人回想起圣保罗说基督的话--“神的应许，不论有多少……藉着他也都是阿门”（《哥林多后书》，1：20）--诗人的话语使他母亲从犹太人因耶稣之死而感受的愧疚中解脱出来，甚至也免除了接受“但愿如此”， 即表示愿望的信仰祷告语的必要。

策兰的《在蜡烛前》是在与母亲的亡灵的对话中结束的，这个亡灵因诗歌而停顿下来，保持着年轻时代的模样：Du bleibst，du bleibst，du bleibst，“你仍然是”或：

你还是，还是，还是
一个已死女人的孩子，
作为献祭交给了我渴望中的“不”，
嫁给那母字引导我看出的
时间中的一个缝隙，
所以只需一次
那手就应该会悸动
不停地伸出，掌握我的心！

她在一种仪式氛围里成为“献祭”，但献祭的对象却是他压抑已久的渴望；“嫁给的”却是生前死后的时空分裂。把母亲看作一个“孩子”，就把话题指向了他自己那个孩子的死亡。

1954 年10 月，为了结束以”致弗朗索瓦的悼文”开头的这个系列，策兰写了一首周年纪念诗--“Andenken“（回忆）。他和妻子正在普罗旺斯靠近地中海海滨的拉西奥塔度假。9月，策兰买了一本海德格尔的《形而上学简介》，是刚刚出版的一本新书，里面的内容并没有涉及这位哲学家在1935年发表的一些演讲，而这些演讲的内容包括为国家社会主义呐喊的所谓“内在真理和崇高”，“也就是全球科技和现代人的相遇”。在这个观点旁边，在拉西奥塔度假的策兰打上了两个感叹号。